ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ | ΓΡΑΜΜΑΤΑ | ΤΕΧΝΕΣ | ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ



Ιστορία ενός βιβλίου, ιστορία μιας πόλης
ή Η μοντερνιστική και νεωτερική ματιά στην πεζογραφία της Θεσσαλονίκης

Από τη Φεντερασιόν στον Μάη του '36: Το εργατικό κίνημα της Θεσσαλονίκης

Requiem για τα σβησμένα φουγάρα της Θεσσαλονίκης

42 19
2012 €8

ΜΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΕΡΓΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ



Τίτλος: Πυργόχειρο
Διαστάσεις: 23x29 εκ.
Τεχνική: Φωτογραφία με ψηφιακή επεξεργασία
Βίκτωρ Κοέν, 2012

Ο **Βίκτωρ Κοέν** γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1967. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών Bezalel Academy of Arts & Design της Ιερουσαλήμ στο Ισραήλ και απέκτησε το μεταπτυχιακό του με έπαινο από το School of Visual Arts στη Νέα Υόρκη. Είναι τακτικός συνεργάτης των *New York Times*, *Wall Street Journal*, *Nature*, και έργα του δημοσιεύονται σε όλα τα μεγάλα περιοδικά και εκδοτικούς οίκους. Διδάσκει στη σχολή Parsons School of Design και είναι καθηγητής μεταπτυχιακού για το School of Visual Arts. Η πολυβραβευμένη του δουλειά εκτίθεται σε μουσεία και αίθουσες τέχνης σε Ευρώπη, Αμερική, Ιαπωνία και Αυστραλία.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ
Τριμηνιαία Επιθεώρηση Πολιτισμού

Περίοδος Τρίτη
Τεύχος 19/42
Δεκέμβριος 2012

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ
Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος

ΕΚΔΟΤΗΣ
Σταύρος Ανδρεάδης

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ
Όλγα Ταμπουρή-Μπάμπαλη

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης, Πελαγία Αστρεινίδου, Άρις Γεωργίου, Αρετή Λεοπούλου, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Γρηγόρης Πασχαλίδης, Ιφιγένεια Ταξοπούλου

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΕΥΧΟΥΣ
Γιώργος Αναστασιάδης, Πελαγία Αστρεινίδου, Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, Άρις Γεωργίου, Γιάννης Γκροσδάνης, Μιλτιάδης Ζερμπούλης, Βασίλης Ιωαννίδης, Γιάννης Καρατζόγλου, Γιώργος Κορδομενίδης, Σπύρος Λαζαρίδης, Αρετή Λεοπούλου, Τίνα Μανδηλαρά, Θούλη Μισιρλόγλου, Λίνα Μυλωνάκη, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Νίκος Πολίτης, Γιώργος Φράγκογλου

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ Άρις Γεωργίου
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ / PRE-PRESS De Novo
ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ / ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ Δήμητρα Ζαχαρέγκα 2310 551754
ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ / ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ Γιώργος Κορδομενίδης
ΕΚΤΥΠΩΣΗ Σκορδόπουλος

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
Κέντρο του βιβλίου
Λασσάνη 3, 546 22 Θεσσαλονίκη 2310 237463

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΘΕΣΗ ΠΑΛΑΙΩΝ ΤΟΜΩΝ
Παραγγελίες 2310 551754
www.peebe.gr
Τιμή τεύχους 8 €
Ετήσια συνδρομή: εσωτερικού 30 €
Ευρώπης 50 € / λοιπών χωρών 60 €

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ Β. ΕΛΛΑΔΟΣ
Φράγκων 6-8, 546 26 Θεσσαλονίκη
Τηλέφωνο επικοινωνίας: 2310 551754
Fax: 2310 551748
e-mai: info@peebe.gr
www.peebe.gr



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠΌΛΙΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΟΥΣ 19[42]

του **ΣΤΑΥΡΟΥ ΑΝΔΡΕΑΔΗ**

Η οδυνηρή διαδικασία της αυτογνωσίας

Στη διάρκεια μιας κρίσης είναι πολύ δύσκολο γι' αυτούς που τη βιώνουν, είτε ως άτομα είτε ως κοινωνίες, να εκτιμήσουν στη σωστή τους διάσταση τα βαθύτερα αίτια που κρύβονται πίσω της. Η νηφάλια και ψύχραιμη σκέψη λείπει σε τέτοιες περιστάσεις. Πόσο αντικειμενικά άλλωστε μπορείς να αξιολογήσεις κάτι, του οποίου τμήμα είσαι και εσύ ο ίδιος;

Σε αναζήτηση αυτή της νηφάλιας σκέψης, ανατρέχω σε ένα κείμενο (απόσπασμα από συνέντευξή του) του Κορνήλιου Καστοριάδη, ενός από τα κορυφαία ευρωπαϊκά πνεύματα του 20ού αιώνα.

Γράφει για τους Έλληνες ο Καστοριάδης:

«[...] Η πολιτική ζωή του ελληνικού λαού τελειώνει περίπου το 404 π.Χ. Μετά τον πέμπτο π.Χ. αιώνα και την αυτοκυβέρνηση του λαού στις δημοκρατικές πόλεις, η ***ελληνική ελευθερία πεθαίνει...*** Βεβαίως ο Αλέξανδρος και οι διάδοχοί του παίζουν έναν κοσμοϊστορικό ρόλο. Κατακτούν την Ασία και την Αίγυπτο. Διαδίδουν την ελληνική γλώσσα και παιδεία. Αλλά πολιτική ζωή, πλέον, δεν υπάρχει. Τα βασίλεια των διαδόχων του Αλέξανδρου, ως πολιτική συγκρότηση, είναι ουσιαστικά μοναρχίες.

Σε όλη τη διάρκεια της ελληνιστικής εποχής οι ελληνικές πόλεις, με λίγες περιθωριακές και παροδικές εξαιρέσεις, αποτελούν παιχνίδια στα χέρια ελληνιστικών δυναστειών. Ακολουθεί η ρωμαϊκή κατάκτηση, κάτω από την οποία οι ελληνικές πόλεις δεν έχουν παρά μόνον κοινοτική ζωή. Κατόπιν έρχεται η βυζαντινή αυτοκρατορία. Το Βυζάντιο είναι μια ανατολική, θεοκρατική μοναρχία, όπου [...] η πολιτική ζωή περιορίζεται στις ίντριγκες της Κωνσταντινούπολης, του αυτοκράτορα, των "δυνατών" και των ευνούχων της αυλής.

Μετά το Βυζάντιο έρχεται η τουρκοκρατία. Στη διάρκειά της, όση εξουσία δεν ασκείται απ' ευθείας από τους Τούρκους ασκείται από τους κοτζαμπάσηδες (τους εντολοδόχους των Τούρκων), οι οποίοι κρατούν τους χωριάτες υποχείριους. Συνεπώς, ούτε σ' αυτήν την περίοδο μπορούμε να μιλήσουμε για πολιτική ζωή. Όταν αρχίζει η Επανάσταση του 1821, διαπιστώνουμε από τη μια μεριά τον ηρωισμό του λαού και από την άλλη, σχεδόν αμέσως, ***την τεράστια αδυναμία να συγκροτηθεί μια πολιτική κοινωνία.*** Την επομένη της πτώσης της Τριπολιτσάς αρχίζουν οι εμφύλιοι πόλεμοι.

Η νομιμοφροσύνη και η αλληλεγγύη έχουν τοπικό και τοπικιστικό χαρακτήρα, ισχυρότερο συχνά από τον εθνικό. Βλέπουμε συχνά ότι οι πολιτικές κατατάξεις και διαιρέσεις είναι σχετικές με τα πρόσωπα των "αρχηγών" και όχι με ιδέες, με προγράμματα, ούτε καν με "ταξικά" συμφέροντα. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό είναι η στάση απέναντι στην εξουσία. Στην Ελλάδα, μέχρι και σήμερα, το κράτος εξακολουθεί να παίζει τον ρόλο του ντοβλετιού, δηλαδή μιας αρχής ξένης και μακρινής, απέναντι στην οποία είμαστε ραγιάδες και όχι πολίτες. Δεν υπάρχει κράτος νόμου και κράτος δικαίου, ούτε απρόσωπη διοίκηση που έχει μπροστά της κυρίαρχους πολίτες. Το αποτέλεσμα είναι η φαυλοκρατία ως μόνιμο χαρακτηριστικό. ***Η φαυλοκρατία συνεχίζει την αιωνόβια παράδοση της αυθαιρεσίας των κυρίαρχων και των "δυνατών"...***»

της **ΘΟΥΛΗΣ ΜΙΣΙΡΛΟΓΛΟΥ**
Ιστορικού της τέχνης, επιμελήτριας εκθέσεων και συλλογών του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Αντί χαρτογράφησης: αναδιατύπωση ερωτημάτων για την «εικαστική Θεσσαλονίκη» (1975-2000)

Το αρχικό ερώτημα

Μια ιστορία της «εικαστικής Θεσσαλονίκης» έχει ήδη ξεκινήσει στο ***Θεσσαλονικέων Πόλις*** από εκεί που έπρεπε. Δύο διεξοδικά άρθρα, τόσο για πρόσωπα και θεσμούς όσο και για το ιδεολογικό περιεχόμενο των παραγόμενων έργων, κάλυψαν την περίοδο μέχρι τον πόλεμο,[1] ενώ αντίστοιχα άρθρα, που καλύπτουν μεγαλύτερες χρονικές περιόδους, λιγότερο ή περισσότερο συνοπτικά, έχουν επίσης δημοσιευτεί σε διάφορες περιστάσεις.[2]

Το μετά είναι ίσως πιο εύκολο να το φανταστεί κανείς, δεδομένου ότι τα πρόσωπα που έφτιαξαν και αποτέλεσαν εν τέλει μια μυθολογία της εικαστικής Θεσσαλονίκης προέρχονται ακριβώς από τη μεταπολεμική περίοδο. Ρέγκος, Πεντζίκης, Λεφάκης, Βενετούλιας, Σαχίνης, Σβορώνος, Παραλής, Παπανάκος, Τσίζεκ —και κάποιοι επίγονοι— είναι εκείνοι που τροφοδότησαν πράγματι τη μυθολογία της εικαστικής Θεσσαλονίκης, κατ' αναλογία προς την αντίστοιχη λογοτεχνική αλλά και εκδοτική. Άλλωστε, σε μεγάλο βαθμό οι δύο αυτές "κοινότητες" ήταν μία, καθώς πολλοί από τους συμμετέχοντες άρδευαν και τροφοδοτούσαν και τα δύο πεδία, αποδεικνύοντας πως τα όρια της τέχνης δεν είναι τόσο ειδικά ή τόσο στενά. Την ίδια στιγμή, η αγάπη που έτρεφαν οι περισσότεροι από τους παραπάνω για τη βυζαντινή τέχνη αποτελούσε και τη συνδετική ύλη με την πόλη και την ιστορία της, γεγονός που ευνόησε τη σύνδεσή τους από τον κριτικό λόγο με σχετικές αναγνώσεις, συχνά μονοσήμαντες ως προς το εύρος των καλλιτεχνικών εκφράσεων.

Βεβαίως, αντίστροφα, αυτό το είδος της καλλιτεχνικής "κοινότητας" ήταν ταυτόχρονα η απόδειξη ενός πεδίου σχετικώς αδιαμόρφωτου, που δεν είχε φτάσει ακόμη σε ένα σημείο εσωτερικής ωρίμανσης, ώστε να θέτει αυτοαναφορικά ζητήματα για κάθε είδος τέχνης.

Σε κάθε περίπτωση όμως, οι καλλιτέχνες αυτοί συγκροτούν τον κυρίαρχο μεταπολεμικό λόγο, που χαρακτηρίζεται —μεταξύ άλλων— από τη συζήτηση περί Θεσσαλονίκης και τέχνης. Η ίδια συζήτηση συνεχίζεται και την περίοδο μετά τη μεταπολίτευση, αφού όλοι τους —με την εξαίρεση του Λεφάκη, που πεθαίνει το 1968— ζουν τουλάχιστον μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και κάποιοι και του 1990.

Ήδη αμέσως μετά τον πόλεμο, το περιοδικό ***Κοχλίας***, αλλά και ο Ντίνος Χριστιανόπουλος με το περιοδικό ***Διαγώνιος*** (1958) και από το 1974 με τη «Μικρή Πινακοθήκη Διαγώνιος», συμβάλλουν καθοριστικά στην τοπικιστική συζήτηση[3].

Από το 1966 η Δημοτική Πινακοθήκη είναι ένας ακόμη πόλος που συντήρησε —μεταξύ άλλων— τη συζήτηση για τους Θεσσαλονικείς ζωγράφους και γενικά για το τοπικό προφίλ της τέχνης, καθώς, κυρίως μετά τη μεταστέγασή της το 1980 από το κτίριο της ΧΑΝΘ στη Βίλα Μορντώχ, χρησιμοποίησε μια τέτοιου είδους κατηγοριοποίηση ως κυρίαρχο μοντέλο προβολής της συλλογής της — εν πολλοίς αυτό χρησιμοποιεί ακόμη.

1. Βλ. Κάτια Κιλεσσοπούλου, «Οι εικαστικές τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1920-1950», περ. ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, τεύχος 17/40, 2012, και Αντώνη Κωτίδη, «Για το ιδεολογικό περιεχόμενο των εικαστικών τεχνών στη Θεσσαλονίκη», περ. ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, τεύχος 16/39, 2012.
2. Χαρακτηριστικά βλ. το αφιέρωμα «Τα εικαστικά της Θεσσαλονίκης», στο ένθετο ***Επτά Ημέρες*** της εφημερίδας ***Καθημερινή***, 15 Ιουνίου 1997, ενώ συνοπτικότερα, Μιλτιάδης Παπανικολάου, «Η ιστορία και η πολιτική των θεσμών στον Πολιτισμό. Το ελληνικό κοινό και η πολιτισμική πρόσληψη», στον κατάλογο της έκθεσης ***Όψεις της εικαστικής δημιουργίας στη Θεσσαλονίκη μετά το 1960***, 22.11-28.12.1997, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 9.
3. Αυτό αντανακλάται τόσο στις φιλολογικές μελέτες του ακούραστου Ντίνου Χριστιανόπουλου, στα βιβλία της ***Διαγωνίου***, που πολύ συχνά εστιάζουν στους δημιουργούς της Θεσσαλονίκης, όσο και στις εκθέσεις που παρουσιάζει η Μικρή Πινακοθήκη «Διαγώνιος».

Σε γενικές γραμμές, η συζήτηση αυτή, που εμπλουτίστηκε βέβαια και από την παρουσίαση Θεσσαλονικέων καλλιτεχνών στις νεοϊδρυθείσες μεταπολεμικές ιδιωτικές αίθουσες τέχνης, καλά κρατεί: τρέφει την ταυτοποιητική διαδικασία των καλλιτεχνών της πόλης· με άλλα λόγια, μέσα από αυτήν, οι καλλιτέχνες και όλοι όσοι εμπλέκονται στο διευρυμένο καλλιτεχνικό πεδίο επιχειρούν να αναζητήσουν τη θέση τους, ακριβώς γιατί αυτό φαίνεται να είναι μια διαρκής διεκδίκηση και ζητούμενο και όχι κάτι που προκύπτει μέσα από ένα σύστημα διακίνησης των έργων που εμβαθύνει στα νοήματά τους. Μόνο έτσι όμως θα μπορούσε να είναι; Ή και ο κύκλος ακόμη των λογοτεχνών, γραφιστών, ζωγράφων —κατά κύριο λόγω του περιβάλλοντος της *Διαγωνίου*— κρύβει μεγαλύτερη ερμηνευτική περιπλοκότητα απ' όση του αποδόθηκε στο παρελθόν;

Κι εκεί που τα ερωτηματικά γίνονται μεγαλύτερα είναι από τη δεκαετία 1970 και εξής, δηλαδή ύστερα από τη μεταπολίτευση: Η δικτατορία μπορεί να διακόπτει το πρόγραμμα της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρίας «Τέχνη», που είναι παραπάνω από δραστήρια ήδη από το 1952, τι καινούριο όμως γίνεται τότε στην εικαστική Θεσσαλονίκη; Ο λόγος περί καλλιτεχνικής Θεσσαλονίκης, καθώς και ο κύκλος του Πεντζίκη και των υπολοίπων είναι ο μόνος πόλος στην καλλιτεχνική ζωή της πόλης; Πώς έχει ερμηνευτεί και πώς μπορεί να επανερμηνευτεί; Έχει διαμορφωθεί ταυτόχρονα ένα νέο καλλιτεχνικό προφίλ, και ποιοι το απαρτίζουν; Τι χαρακτηριστικά του δίνουν;

Οι θεσμοί

Σε μια τόσο σύντομη χαρτογράφηση όσο η παρούσα, ας ξεκινήσουμε αντίστροφα: από τους θεσμούς, που πράγματι πληθαίνουν κυρίως από το 1980 μέχρι το 2000, εμπλουτίζοντας τον καλλιτεχνικό ορίζοντα της πόλης και δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την περαιτέρω ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών.

Στη δεκαετία του 1970 η γκαλερί «Ζήτα-Μι» (παράλληλα με το ομώνυμο κατάστημα που λειτουργούσε από το 1955 επί Παύλου και Μίνας Ζάννα) αποτέλεσε πνευματική εστία δημοκρατικών φρονημάτων και τελικώς μακροημέρευσε περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη σε θεσσαλονικιώτικο έδαφος. Το 1972 ο «Κοχλίας» ξεκινά επίσης ως αίθουσα τέχνης —με πρώτη έκθεση έργων του Γιάννη Γαΐτη—, και επίσης μακροημερεύει ώς το 1986.



Ο πρώτος χώρος του Μακεδονικού Κέντρου (μετέπειτα Μουσείου) Σύγχρονης Τέχνης στις εγκαταστάσεις του εργοστασίου Φίλκεραμ. Διακρίνεται εξωτερικά η εγκατάσταση του Κώστα Τσόκλη, από την έκθεσή του το 1984.

Φαίνεται όμως πως στη Θεσσαλονίκη δεν είναι τόσο η μεταπολίτευση που μεταστρέφει άρδην το κλίμα όσο οι σεισμοί του 1978: η απόφαση να ιδρυθεί μουσείο σύγχρονης τέχνης (αντί για νοσοκομεία ή σχολεία, που μπορεί να είχε κατεδαφίσει ο σεισμός, αλλά που οι ενεργοί πολίτες θεωρούσαν ότι αυτά ήταν δουλειά του κράτους) πάρθηκε και το σχέδιο υλοποιήθηκε. Το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, το πρώτο μουσείο σύγχρονης τέχνης μιας Ελλάδας πολύπαθης, όπου η συζήτηση για την ίδρυση ανάλογου μουσείου διαρκούσε δεκαετίες, υπήρξε ένας σημαντικός δημιουργικός πόλος, που όμως κι αυτός έπρεπε να διανύσει τουλάχιστον μία δεκαετία ζωής για να μπει τελικά στον αστικό ιστό, προκειμένου να εδραιωθεί και να βρει τον ρόλο του.

Αν το 1958 η Πολυτεχνική Σχολή που ιδρυόταν αναλάμβανε και τον ρόλο μιας σχολής καλών τεχνών και συνέβαλλε στη διάδοση νέων αντιλήψεων και ιδεών με τη διδασκαλία των Χρήστου Λεφάκη[4] και Νίκου Σαχίνη, στη δεκαετία του 1980 η ίδρυση της Σχολής Καλών Τεχνών (1984) έχει ήδη προοικονομηθεί, παραμένει όμως γεγονός μείζονος σημασίας[5] —ακόμη κι αν αρχικά περιέλαβε τα εικαστικά και τη μουσική και μόνο το 1992 ενσωμάτωσε και το θέατρο, ενώ το 2004 και τον κινηματογράφο.

Το Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο (1983) επίσης υπήρξε, στην αρχή τουλάχιστον και για πολλά χρόνια, δραστήριο καλλιτεχνικό κέντρο, ενώ το 1984 πραγματοποιήθηκε και η πρώτη έκθεση του νεοϊδρυθέντος Συλλόγου Καλλιτεχνών Εικαστικών Τεχνών Βορείου Ελ-

4. Ειδικά ο Λεφάκης αποτελεί κατά τα φαινόμενα πρόδρομο μιας πιο διεθνοποιημένης καλλιτεχνικής συνθήκης, καθώς ήδη από το 1958 εκπροσωπεί την Ελλάδα στην Biennale της Αλεξάνδρειας, το 1961 στην Μπιενάλε του São Paulo, ενώ το 1968 σε αυτήν της Βενετίας.
5. Για την ίδρυσή της, σε τοπικό επίπεδο η «Τέχνη» είχε ήδη οργανώσει δημόσια συζήτηση λίγο νωρίτερα, το 1977. Βλ. ***Τέχνη, Τριάντα χρόνια: 1952-1982***, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 33.



Νίκος Παραλής, *Σήμα (Αφιέρωμα στον Van Gogh)*, 1989

λάδος· αυτός αριθμούσε λίγα ακόμη μέλη, αλλά αποκάλυπτε τα σκιρτήματα μιας επαγγελματικής εξειδίκευσης, η οποία άρχιζε πολύ δειλά να γίνεται ορατή.

Δύο χρόνια μετά, το 1986, η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών της Μεσογείου, που κάθε χρόνο διεξάγεται σε άλλη μεσογειακή πόλη, πραγματοποιήθηκε (σύμφωνα με τις μαρτυρίες) σε εξαιρετικό κλίμα, σε μια κατά τα φαινόμενα πολυπρόσωπη Θεσσαλονίκη, που ουσιαστικά δεν είχε ακόμη θεσμούς και ούτε και θα αποκτούσε περισσότερους με την Πολιτιστική Πρωτεύουσα του 1997· η τελευταία σαφώς καλλιέργησε μεγάλες προσδοκίες, αλλά άφησε πολύ μεγαλύτερη απογοήτευση και λιγοστές υποδομές. Το δεύτερο μουσείο σύγχρονης τέχνης στην πόλη, το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης - Συλλογή Κωστάκη, δεν είχε σχέση με την Πολιτιστική αλλά με ένα όραμα ετών πριν, και τότε, το 1997, υλοποιείται με την αγορά από το ελληνικό δημόσιο μέρους της περίφημης συλλογής ρωσικής πρωτοπορίας του Γιώργου Κωστάκη, φιλοδοξώντας να καταστήσει την πόλη σημαντικό κέντρο σχετικής έρευνας και ταυτόχρονα πολιτιστικό πόλο έλξης. Την ίδια στιγμή ιδρυόταν και το εργαστήρι χαρακτικής «Ήλιος», που εξακολουθεί να δραστηριοποιείται και σήμερα.

Τα πρόσωπα και το έργο

Αν αυτοί είναι συνοπτικά οι πιο βασικοί καλλιτεχνικοί θεσμοί της πόλης την επίμαχη περίοδο 1975-2000 —παράλληλα με τις γκαλερί που ανοίγουν και των οποίων η δραστηριότητα είναι προς διευρύνση—, πώς συμβάλλουν στην καλλιτεχνική ζωή οι ίδιοι οι καλλιτέχνες; Μέχρι και το 2000 είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο αριθμός των καλλιτεχνών που ζουν και εργάζονται στη Θεσσαλονίκη αυξάνει, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι επικρατούν ευνοϊκότερες συνθήκες για την εδραίωση μιας δραστήριας καλλιτεχνικής ζωής. Ο ίδιος ο Χρύσανθος Χρήστου, στα τέλη της δεκαετίας 1980, γράφει ότι δεν τίθεται ζήτημα προβολής των τάσεων μιας τοπικής σκηνής, αφού έχει αποδειχθεί ότι μια τέτοια δεν υπάρχει.[6]

Υπάρχει όμως ένα καλλιτεχνικό δυναμικό που παράγει έργο και συμμετέχει στη ζωή μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής κοινότητας, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Ενδεικτικά, ο Απότσος (1951), ο Βασιλειάδης (1946), ο Βέττας, ο Βύσσιος (1947), ο Γεωργίου (1951), ο Γιανναδάκης (1954), ο Δημητρέας (1934), ο Διβάρης (1956), ο Δομπούλας (1942), ο Ζαφειριάδης, ο Ζήκας (1945-2008), η Θεοφυλάκτου (1957), ο Καμπαδάκης (1938-2003), ο Κατσάγγελος (1957), ο Κιλεσσόπουλος (1942), ο Κονταξάκης (1935-2008), ο Κοντός (1931-1996), ο Κουβάκις (1946), ο Κουπέγκος (1954), ο Λαζόγκας (1945), ο Λαχάς (1936), ο Λούστας (1933), ο Μαβίδης (1947), η Μακρή (1945), η Μανωλεδάκη (1935), ο Μόκαλης (1953), ο Μορταράκος (1948), ο Ξανθόπουλος (1949), ο Ξόνογλου (1949), ο Πάντος (1956), ο Παναγιωτάκης (1963), ο Νίκος Παραλής (1941-1995), ο Προδρομίδης (1947), ο Ξενής Σαχίνης (1954), ο Σκούλος (1952), ο Σπηλιόπουλος (1957), ο Στυλίδης (1959), ο Τσακίρης (1955), ο Τσιούμας (1954), ο Φωκάς (1951), ο Φώτης (1940), ο Χονδρός και η Κατσιάνη (1953 & 1954 αντίστοιχα), η Χρυσίδου (1956), είναι οι νεότεροι, μέσα σε αυτό το διευρυμένο διάστημα 1980-2000, ενεργοί καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται τόσο στην πόλη όσο και αλλού — χωρίς όλοι να έχουν γεννηθεί εδώ, ζουν όμως και εργάζονται, συμβάλλοντας

6. Βλ. ***Εικαστικές τέχνες, Θεσσαλονικείς δημιουργοί, Η συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης***, Θεσσαλονίκη 1988.

στο εικαστικό προφίλ της πόλης, συχνά και μέσα από το διδακτικό τους έργο στη Σχολή Καλών Τεχνών.

Και αν στη γενιά του μεσοπολέμου, κατά την προσφιλή περιοδολόγηση του Χρήστου με βάση τις γενιές, ο ιστορικός διακρίνει πολλαπλότητα αναζητήσεων, πλούτο διατυπώσεων, την ελεύθερη έρευνα και την επιβολή καθαρά προσωπικών τύπων,[7] ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης στο αντίστοιχο άρθρο του για την επόμενη γενιά καλλιτεχνών, των γεννημένων δηλαδή περίπου κατά το διάστημα 1940-1960, που ενδιαφέρουν εδώ περισσότερο, σημειώνει ως χαρακτηριστικά: την έρευνα των διεθνών χαρακτηριστικών της εικαστικής γλώσσας, τη μετακίνηση από τις αφαιρετικές τάσεις προς πιο συγκεκριμένες, την αξιοποίηση της αφαίρεσης ως οργανωτικής δομής της εικόνας ταυτόχρονα με ένα ρεύμα αναπαραστατικό και την ίδια στιγμή πιο εννοιολογικές εκφράσεις, καθώς και άλλες με περισσότερες επεμβάσεις, χειρονομιακές, στο περιβάλλον ή αλλού.[8]

Η διαπίστωση δε της εξειδίκευσης του στενού καλλιτεχνικού πεδίου είναι γεγονός: ενώ π.χ. το 1987, στην 4η Έκθεση του ΣΚΕΤΒΕ,[9] ελάχιστο ποσοστό καλλιτεχνών είναι απόφοιτοι σχολών καλών τεχνών —οι περισσότεροι είναι αυτοδίδακτοι και κατά βάση επαγγελματίες άλλων χώρων, ή έχουν μαθητεύσει σε άλλους καλλιτέχνες, κυρίως στους Λεφάκη, Ρέγκο, Παραλή, Σαχίνη—, σταδιακά φαίνεται ότι η λίστα εμπλουτίζεται και με άλλους, που σπουδάζουν στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό.

Πώς όμως αποτιμάται ή, πιο σωστά, προσλαμβάνεται το έργο των καλλιτεχνών αυτών; Ο κριτικός λόγος γύρω από το έργο τους είναι χωρίς αμφιβολία ισχνός, τουλάχιστον σε επίπεδο τέτοιο που να το εντάσσει μέσα σε ένα γενικότερο καλλιτεχνικό κλίμα, όχι αναγκαστικά ελληνικό, αλλά ίσως και διεθνές. Το ίδιο ισχύει ακόμη και για τους καλλιτέχνες εκείνους που τόλμησαν πιο ισχυρούς δεσμούς με το αθηναϊκό κέντρο, αλλά κυρίως με ευρωπαϊκά κέντρα, καλλιτέχνες που ήταν και είναι οι πιο προβεβλημένοι της “γενιάς” τους, καλλιτέχνες που κατόρθωσαν, λιγότερο ή περισσότερο, να δουν το έργο τους στο πλαίσιο ενός ευρύτερου ευρωπαϊκού διαλόγου.

Και αν σε γενικές γραμμές οι καλλιτέχνες της περιόδου που εξετάζουμε —ενεργοί ακόμη— φάνηκαν πιο εξοικειωμένοι με τις πρακτικές και τον καλλιτεχνικό λόγο που αρθρωνόταν διεθνώς, ίσως διατηρούσαν ωστόσο στις αποσκευές τους κάτι παράταιρο, που δεν μπορούσαν να το ξεφορτωθούν εύκολα — ακόμη κι αν συχνά είχαν ή έχουν την ψευδαίσθηση ότι παραμένει αθέατο. Το ίδιο πιθανότατα συμβαίνει και με τους ιστορικούς και κριτικούς τέχνης, καθώς και με όλα τα μέλη του ευρύτερου συστήματος παραγωγής και διακίνησης του καλλιτεχνικού έργου. Ίσως κάπου εκεί κρύβεται μεταμορφωμένη η συζήτηση για τη (σχετικώς) νεότερη «εικαστική Θεσσαλονίκη» — και όχι μόνο Θεσσαλονίκη...

Η υποδοχή

Το ζήτημα της υποδοχής φωτίζει τα ερωτήματα περισσότερο και ταυτόχρονα φωτίζεται μέσα από δύο παραδείγματα, το ένα προερχόμενο από τον θεσμικό χώρο, το άλλο από την εμπειρία του δημόσιου χώρου, όπου τα όρια τελικά είναι πολύ πιο σαφή απ' ό,τι στις περιπτώσεις της ελεύθερης καλλιτεχνικής δημιουργίας, ζωγραφικής ή γλυπτικής.



Δημήτρης Κοντός, *Εθνική Αντιπροσωπεία*, 1974-75, χαλκός, ορείχαλκος, αλουμίνιο, λάδι σε μουσαμά, κορδέλες, συλλογή Η. Γουναρόπουλου

7. Βλ. Χρύσανθος Χρήστου, «Η γενιά του μεσοπολέμου», αφιέρωμα ***Τα εικαστικά της Θεσσαλονίκης*** στο ένθετο ***Επτά Ημέρες*** της εφημερίδας ***Καθημερινή***, 15.6.1997, σ. 16-20.
8. Βλ. Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, «Η νεότερη γενιά», *ό.π.*, σ. 21-25.
9. Βλ. ***4η Έκθεση Συλλόγου Καλλιτεχνών Εικαστικών Τεχνών Βόρειας Ελλάδας***, περίπτερο 1 - ΔΕΘ, ΚΒ΄ Δημήτρια, Θεσσαλονίκη 1987.



Γιώργος Ζογγολόπουλος, γλυπτό στην είσοδο της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης, 1966

Παράδειγμα 1 (1979)

Η πρώτη έκθεση του Μακεδονικού Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης (μετέπειτα και Μουσείου), με το δίλημμα που είχε τεθεί στα ιδρυτικά του μέλη, ήταν ενδεικτική μιας παράδοσης που είχε κυριαρχήσει συχνά ως δίπολο: Ανατολή ή Δύση, Ευρώπη ή Ελλάδα, μοντερνισμός ή "παράδοση". Η απόφαση να πραγματοποιηθεί έκθεση έργων του Πικάσο ή του Θεόφιλου έμοιαζε με επιλογή ανάμεσα στα δίπολα, πάρθηκε ωστόσο στο πλαίσιο μιας ευρύτερης «κοινωνικής συναίνεσης»: όχι μεταξύ πολιτών αλλά με τις συντηρητικές δυνάμεις της τοπικής αυτοδιοίκησης, που επέμεναν στα στερεοτυπικά μετεμφυλιακά σύνδρομα. Έτσι, προτιμήθηκε η έκθεση Θεόφιλου αντί της έκθεσης έργων του Πικάσο. Η δεύτερη δεν πραγματοποιήθηκε τελικώς, για λόγους ιδεολογικής αντίδρασης, «ύστερα από άμεση παρέμβαση της εξουσίας στη διοίκηση του Κέντρου», όπως σημείωνε ο Πέτρος Καμάρας, ο πρώτος πρόεδρος του Κέντρου. Το δίλημμα "λύθηκε" με τη διατύπωση του τότε υπουργού Μακεδονίας-Θράκης «Ποτέ δεν θα περάσει αυτός ο κομμουνιστής».[10]

Έτσι, μπροστά στην αίσθηση των Αθηναίων φιλότεχνων ότι η Θεσσαλονίκη ήταν ένα μεγάλο πολιτιστικό σταυροδρόμι και μια πόλη που είχε κρατήσει τη δυναμικότητα του κοσμοπολιτισμού ενός μεσογειακού κέντρου,[11] η πραγματικότητα ίσως ωχριούσε και εν μέρει ωχριά.

Αυτό ακριβώς καθιστά και πιο δύσκολη την κριτική προσέγγιση της εικαστικής πραγματικότητας στα πιο πρόσφατα χρόνια, αν πρόσφατη θεωρείται ακόμη για την ιστορία μία τριακονταετία.

Παράδειγμα 2 (από το 1966 στο 1997)

Η απροθυμία για μορφές που να αμφισβητούν διαμορφωμένες αρχές του δημόσιου γούστου έχει επισημανθεί με την ευκαιρία δημόσιων παραγγελιών, παραγγελιών δηλαδή που σχετίζονται άμεσα με τον δημόσιο χώρο. Το γλυπτό του Γιώργου Ζογγολόπουλου έξω από την είσοδο της ΔΕΘ αφενός βρίσκεται στον αντίποδα της πιο συμβατικής κοινής προσδοκίας για τη γλυπτική —αυτής που εκφράζει ένας έφιππος αδριάντας π.χ. του Μεγάλου Αλεξάνδρου ή του Αριστοτέλη στην ομώνυμη πλατεία—, αφετέρου η υποδοχή του από το ευρύτερο κοινό της πόλης —και όχι από τον άμεσο παραγγελιοδότη του, που κατόρθωσε να βρει ένα γλυπτικό αντίστοιχο του διεθνούς και κοσμοπολίτικου χαρακτήρα του ίδιου—[12], είναι ενδεικτική του γενικού ορίζοντα προσδοκίας. Κι η υποδοχή αυτή δεν επιβεβαιώνεται μόνο από ομόχρονο και ετερόχρονο υλικό, αλλά αντανακλάται και στη σημερινή του κατάσταση (πολλαπλά προβλήματα συντήρησης κ.ά.).

Το 1997 δεν είναι ο γενικός ορίζοντας προσδοκίας που φαίνεται να αλλάζει —δείγματα βεβαίως μιας αλλαγής υπάρχουν,[13] δεν αρκούν ωστόσο, για να παγιωθούν μέσα στην αστική αισθητική—, αλλά η ριζοσπαστικότητα των έργων που γίνονται ανεκτά στον δημόσιο χώρο: οι ***Ομπρέλες*** του ίδιου καλλιτέχνη, του Ζογγολόπουλου, όχι μόνο δεν έρχονται σε αντίθεση με την κοινή αντίληψη περί αισθητικής αλλά, λόγω του παραστατικού τους χαρακτήρα, γίνονται θετικότατα δεκτές από το ευρύ κοινό της πόλης, σε σημείο που να αποτελούν συχνά ένα είδος εικαστικού της brand name.

Έτσι, αν το γλυπτό του 1966 σηματοδοτεί μια μοντερνιστική αρχή στη Θεσσαλονίκη, ενδεχομένως το ίδιο σηματοδοτεί σχεδόν και το τέλος της, τουλάχιστον με την πιο δυναμική μορφή που μπορεί να είχε.[14]

10. Βλ. αρχείο Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, καθώς και τον κατάλογο ***30 χρόνια Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 1979-2009***, επιμ.: Θούλη Μισιρλόγλου, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, σελ. 46-47.
11. Βλ. χαρακτηριστικά Αλέξανδρος Ξύδης, «Η μοντέρνα τέχνη στη Θεσσαλονίκη. Γιατί όχι και στην Αθήνα;», περ. ***Αντί***, τεύχος 276, 7.12.1984, σ. 53.
12. Βλ. Αντώνης Κωτίδης, ***Μοντερνισμός και "παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου***, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 165-167.
13. Τα γλυπτά που τοποθετούνται το 1995 σε διάφορα σημεία της πόλης και τα οποία διαφέρουν εξαιρετικά από την αισθητική των ανδριάντων στο πλαίσιο της έκθεσης που είχε ενταχθεί στο φεστιβάλ των Δημητρίων με τον τίτλο «Εικαστικές Παρεμβάσεις», Νοέμβριος 1995,: επιμ. Μιλτιάδης Παπανικολάου, είναι κι αυτά εφήμερα, ενώ κάλλιστα θα μπορούσαν, τεχνικά τουλάχιστον, να μονιμοποιηθούν στον δημόσιο χώρο. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν ήταν οι Άρης Προδρομίδης, Γιώργος Τσακίρης, Παύλος Βασιλειάδης, Στέργιος Τσιούμας, Θανάσης Χονδρός - Αλεξάνδρα Κατσιάνη, Έλλη Χρυσίδου, Δημήτρης Ξόνογλου, Μάριος Σπηλιόπουλος.
14. Κάτι που μπορεί ίσως εξίσου εύκολα να διαπιστώσει κανείς και στη σύγχρονη αρχιτεκτονική.

Το νέο ερώτημα

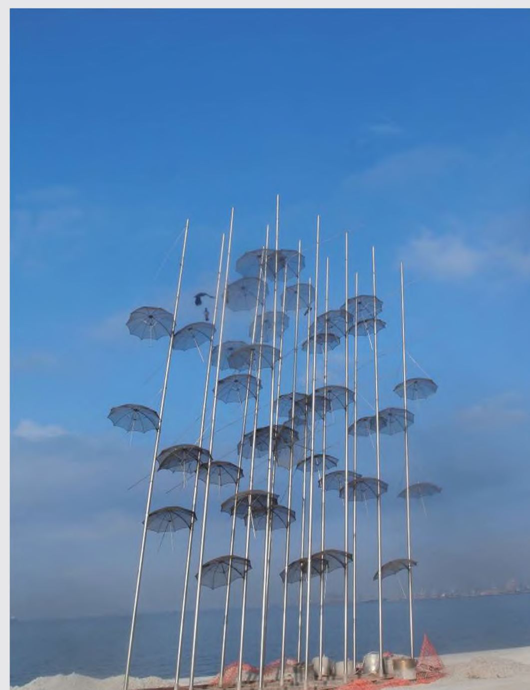
Έτσι, φαίνεται πως πολλές φορές τα ερωτήματα συντρίβονται από μόνα τους — η ίδια η πραγματικότητα τα συντρίβει, προκειμένου να αναδιαμορφωθούν. Τελικά, όταν υπάρχει η αίσθηση ότι οι καλλιτέχνες της Θεσσαλονίκης αποτελούν μια εν πολλοίς ανίσχυρη —με όρους τοπικιστικούς— ομάδα, έστω και χαλαρών δεσμών, ότι η περιρρέουσα ατμόσφαιρα του καλλιτεχνικού πεδίου είναι επίσης αδύναμη, ότι και η σύγχρονη τέχνη στην ίδια τη χώρα βρίσκεται σε μια ιδιαίτερη συνθήκη μετάβασης, όταν υπάρχει γενικότερο έλλειμμα αναγνωρίσιμου προσανατολισμού και πολιτιστικής στρατηγικής, ισχνή αναγνώριση της καλλιτεχνικής παραγωγής από τις διεθνείς καλλιτεχνικές διοργανώσεις και περιορισμένη συμμετοχή της στο παγκόσμιο πολιτισμικό μωσαϊκό, τότε μπορούμε —και έχει νόημα— να περιορίζουμε ακόμη περισσότερο τη συζήτηση γύρω από τη Θεσσαλονίκη;

Αυτό το «καταραμένο τοπικό απόθεμα»[15] —και το οποίο συνιστά μια ιδιοτοπία ή ιδιοτυπία της ελληνικής περίπτωσης, σχεδόν με τρόπο αντίστοιχο προς εκείνον που καλλιεργήθηκε μέσα από τον λόγο περί μοντερνισμού στην Ελλάδα—, ίσως δεν πρέπει να το αντιλαμβανόμαστε σήμερα σαν κάτι που αναπαράγει μια αμετάβλητη μεταφυσική ή ουσιοκρατική ταυτότητα, αλλά ως μια συγκεκριμενοποίηση ιστορικών συνθηκών, μεταβολών, απωθήσεων και διαφοροποιήσεων. Η ενοχλητική και άβολη «εντοπιότητα» δεν είναι ποτέ τοπική, ούτε τοπικιστική, για τον λόγο ότι δεν υφίσταται ως κάτι σταθερό, αλλά ως μια μεταβαλλόμενη πολλαπλότητα σχέσεων, η οποία παράγει διαφορετικές υποκειμενοποιήσεις.

Ιδού λοιπόν ένα πρώτο συμπέρασμα από τις σκέψεις που γέννησε το αρχικό ερώτημα: Το ζητούμενο δεν είναι να περιγράψουμε στερεοτυπικές ταξινομήσεις σχετικά με το τι είναι η θεσσαλονικιώτικη (όπου «θεσσαλονικιώτικη» μπορείς εξίσου να διαβάσεις «ελληνική») τέχνη, αλλά γιατί είναι όπως είναι, πώς θα μπορούσε να είναι, κι ακόμη, πώς θέλουμε να είναι. Το συμπέρασμα αυτό τροποποιεί εν πολλοίς το ίδιο το ερώτημα, για να καταλήξει να πάρει εκείνο άλλη μορφή: τι είδους τέχνη θέλουμε τελικά στη Θεσσαλονίκη (και στην Ελλάδα);

Στο πλαίσιο αυτό περισσότερο ενδιαφέρον για την κατανόηση του καλλιτεχνικού έργου όσο και του πλαισίου πρόσληψής του παρουσιάζει η άρθρωση ενός λόγου που επανασυνδέει τις εγχώριες πολιτισμικές λογικές, έτσι όπως αυτές διαφαίνονται στο καλλιτεχνικό πεδίο, με αντίστοιχους ηγεμονικούς ή αντιηγεμονικούς λόγους, προκειμένου να αναδυθούν πιο σύνθετα πολιτισμικά πλέγματα και εντέλει να ανανοηματοδοτηθούν τα έργα, οι καλλιτεχνικοί λόγοι, οι καλλιτεχνικές συσσωματώσεις. Ένα τέτοιο πρίσμα, σύγχρονο και ανανεωτικό, θα βάλει νέους όρους στη συζήτηση για τις εικαστικές τέχνες στη Θεσσαλονίκη, αλλά και θα την εμπλουτίσει με στοιχεία ιδεολογικά και πολιτισμικά, ικανά να μορφοποιήσουν το εικαστικό της πρόσωπο και να την επανατοποθετήσουν σε πιο πραγματικές αλλά και ουσιαστικές διαστάσεις.

Με τον άξονα αυτό, η προσέγγιση του καλλιτεχνικού δυναμικού από το 1970 έως το 2000, αλλά και από το 2000 μέχρι σήμερα, φιλοδοξεί να πάρει διαφορετική μορφή: φαινομενικά για την περίοδο 1970-2000 τα πράγματα ίσως μοιάζουν ευκολότερα, αφού η απόσταση του χρόνου επιτρέπει μεγαλύτερη αντικειμενικότητα· για το διάστημα 2000 μέχρι σήμερα τα ερωτήματα που θα ετίθεντο και τα συμφραζόμενα στα οποία αυτά θα ετίθεντο θα ήταν τελείως διαφορετικά. Αλλά εκεί ανοίγει νέα και μεγάλη κουβέντα. ■



Γιώργος Ζογγολόπουλος, *Ομπρέλες*, γλυπτό τοποθετημένο στην παραλία Θεσσαλονίκης, 1997

15. Βλ. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «Το καταραμένο τοπικό απόθεμα. Για μια νέα πλατφόρμα εξωστρέφειας της καλλιτεχνικής παραγωγής», περ. ***Kaput***, τεύχος 01, Μάιος 2008, http://www.kaput.gr/gr/01/the-accursed-local-share/.

του **ΑΡΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Πίσω από τη σκηνή. Το άτυπο μέτωπο.

Στις αρχές της τελευταίας εικοσιπενταετίας του αιώνα της Θεσσαλονίκης, δηλαδή περί τα τέλη της δεκαετίας του '80, η πόλη ακόμη δεν είχε εξοπλιστεί με οργανισμούς και θεσμούς που σήμερα πια αποτελούν πυλώνες του πολιτιστικού της τοπίου. Ήταν όμως το "θέατρο" ενός αναβρασμού που προοιωνιζόταν τις επερχόμενες αλλαγές. *Ηθοποιοί* του, με την κυριολεκτική σημασία της λέξης, υπήρξαν ορισμένα πρόσωπα που, χωρίς τη δική τους δραστηριοποίηση, η σημερινή εικόνα κατά πάσα πιθανότητα θα ήταν εντελώς διαφορετική. Η αποχή τους εξάλλου από σχέσεις οφέλους με το αντικείμενο του έργου τους υπήρξε, παράλληλα, πολλαπλώς υπεύθυνη για τη σημερινή αφθονία σχετικών θέσεων εργασίας — αμοιβόμενης μάλιστα— στα πεδία που την εποχή εκείνη επωφελούνταν απλώς της δικής τους αφιλοκερδούς αφοσίωσης.

Είναι πολυτέλεια, μαζί και καθήκον, προαίρεση και υποχρέωση ταυτόχρονα. Παραπληρωματικά αλλά και αντιφατικά βλέμματα που προκαλούνται και έλκονται από τη συνειδητοποίηση της σημασίας μιας επετείου. Παράλληλα εξάλλου και με μιαν αμηχανία ή ακόμη και αμφιβολία ως προς αυτήν καθεαυτή την εν λόγω σημασία. Ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο, το βλέμμα της επετειακής αναδρομής, η δική μας οπτική γωνία είναι η οπτική του πολιτισμού, και μια από τις πολυτέλειές μας το βήμα μιας επιθεώρησης που εστιάζει το ενδιαφέρον της στον πολιτισμό της Θεσσαλονίκης, η οποία γιορτάζει τα εκατό χρόνια της ελληνικής της διαδρομής.

Υπάρχει λόγος που χρονοτριβώ στην έννοια της πολυτέλειας. Περιφέρω σχεδόν νωχελικά το βλέμμα μου στο πολιτιστικό τοπίο της πόλης. Όχι μόνον τώρα, το 2012, ακριβώς πάνω στα εκατοντάχρονά της, αλλά εδώ και μια δεκαετία ήδη, ίσως και περισσότερο. Και συναντώ αβίαστα σωρεία απροσμέτρητη δυνάμεων, συνιστωσών και συνισταμένων, ατόμων, πρωτοβουλιών, συλλογικοτήτων, θεσμών, οργανισμών, δράσεων, δραστηριοτήτων, εκδηλώσεων, κινητοποιήσεων, παραγωγών και συμπαραγωγών, χορηγών και χορηγουμένων, καλλιτεχνών, δημιουργών, ενδιαμέσων, αποδεκτών. Αυτή είναι η πολυτέλεια —που μαζί της κουβαλάει και την πληθώρα και τον πληθωρισμό— η οποία τρεις δεκαετίες νωρίτερα ήταν απούσα. Και της οποίας την απουσία, όσοι έχουμε την εύλογη ηλικία, ευτυχήσαμε να γνωρίσουμε, ώστε να μπορούμε να σταθμίζουμε και να εκτιμούμε. Ή να εκτιμούμε και να κρίνουμε.

Τρεις δεκαετίες νωρίτερα, στα τρία τέταρτα δηλαδή της σύγχρονης ηλικίας της ελληνικής Θεσσαλονίκης, το πολιτιστικό τοπίο ήταν αρκετά διαφορετικό από το σημερινό, όπου η προαναφερθείσα πολυτέλεια μας δημιουργεί την αίσθηση του αυτονόητου, του λογικά αναμενόμενου. Το σημερινό πολύπτυχο πλέγμα ιδιωτικών και δημόσιων φορέων, θεσμικών οργανισμών και δραστηριοτήτων που συνθέτουν ένα περιβάλλον σχεδόν δαιδαλώδες, αλληλοτροφοδοτούμενο από δημιουργούς και κοινό, από πομπούς και δέκτες, έχει πλέον χαρακτηριστικά που προ εικοσιπενταετίας συνιστούσαν όνειρο ή όραμα για κάποιους ζηλωτές του πολιτισμού. Ίσως και για ένα περιορισμένο, ευαισθητοποιημένο κοινό, το οποίο, υπό τις επίμονες παραινέσεις των πιο ανήσυχων, ετοιμαζόταν να υποδεχθεί καταστάσεις που... ίσως κυοφορούνταν.

Το 1982, η «Τέχνη» ***Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία*** γιόρτασε τα τριάντα χρόνια λειτουργίας της. Η «Τέχνη» δεν ήταν ακριβώς θεσμός αλλά το αποτέλεσμα

των κινητοποιήσεων ενός μικρού αριθμού φιλοτέχνων και διανοουμένων της Θεσσαλονίκης, για να στρέψουν το ενδιαφέρον του κόσμου προς ευγενείς αξίες, εκείνες που κάνουν τη διαφορά ανάμεσα στο ζην και στο επιζήν. Είχε ιδρυθεί το 1951, ούτε καν μια δεκαετία μετά τον εμφύλιο, όταν οι πολιτιστικές ανάγκες είχαν πια γίνει πιεστικές για τους λίγους εκείνους που ήσαν πλέον ώριμοι ως δυνητικοί φορείς της έκφρασής τους. Ανάμεσα στα μέλη του σωματείου και των διοικητικών συμβουλίων του υπήρξαν επιφανείς προσωπικότητες της Θεσσαλονίκης, όπως ο Λίνος Πολίτης, ο Μανόλης Ανδρόνικος, ο Παύλος Ζάννας, ο Γιάννης Τριανταφυλλίδης, ο Μίμης Φατούρος, ο Χρύσανθος Χρήστου και άλλοι πολλοί.

Ωστόσο, αυτό που ενδιαφέρει εδώ να επισημανθεί είναι η σημασία του εμψυχωτή της, του **Μωρίς Σαλτιέλ**, ο οποίος δεν υπήρξε ποτέ πρόεδρος. Έχει παρατηρηθεί πως, τις περισσότερες φορές, ακόμη και συλλογικές προσπάθειες με διάρκεια, με επιτυχία και με επίπτωση, οφείλουν την ύπαρξή τους και συχνά την αποτελεσματική λειτουργία τους στην εμπνευσμένη κινητοποίηση και στα ποιοτικά ενεργήματα μεμονωμένων προσωπικοτήτων που τάσσονται με αφοσίωση στην εξυπηρέτηση σκοπών καθόλου αναγκαστικά επωφελών για τους ίδιους, πλην ίσως κατά το μέτρο που ικανοποιεί την προσωπική τους ανάγκη να στεφθεί με επιτυχία η έκβαση. Ο Μωρίς Σαλτιέλ, επιχειρηματίας κατά κόσμον αλλά ευγενής ερασι-τέχνης κατά το πνεύμα, παρ' ολίγον μουσικός και λάτρης της μουσικής και των τεχνών, τάχθηκε αυτόματα στην τέχνη και την Τέχνη και αφιέρωσε τη ζωή του σε μια προσπάθεια που, ως «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, έμελλε να αποτελέσει έναν απαράκαμπτο πολιτιστικό πυρήνα της πόλης, στέγη ζυμώσεων, παιδείας και ιδεών, έδαφος γόνιμο για επακόλουθες πρωτοβουλίες.



Δεκαετία του '60.
Ο Μωρίς Σαλτιέλ στο πιάνο στο σπίτι του με ακροατήριο και στερεοφωνικό της εποχής.

Η «Τέχνη» υπήρξε ένα φιλόδοξο πρόταγμα που διαμορφώθηκε σταδιακά διογκούμενο, φτάνοντας να αποτελεί κατά τις προ του '80 δεκαετίες μια κεντρικού χαρακτήρα αναφορά για τον πολιτισμό και τις τέχνες στη Θεσσαλονίκη. Τα πεδία της δραστηριοποίησής της υπήρξαν ποικίλα, όπως η λογοτεχνία, η ζωγραφική, η μουσική, ο χορός, το θέατρο και ο κινηματογράφος. Οι συνεργάτες, μέλη της ή προσκεκλημένοι, επιφανείς ή ανερχόμενοι, συνεισέφεραν αφενός στη διαμόρφωση ευρύτερου κοινού, αφετέρου στη δρομολόγηση πρωτοβουλιών που οδήγησαν στην ίδρυση ανύπαρκτων μέχρι τότε θεσμών στην πόλη, όπως η Κρατική Ορχήστρα, το Κρατικό Θέατρο, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου αλλά και κινήσεις όπως η «Πειραματική Σκηνή» της «Τέχνης» (υπό τον Νικηφόρο Παπανδρέου), που εξελίχθηκαν σε θεσμούς επίσης. Χωρίς να υποτιμάται στο ελάχιστο ο ρόλος καθενός ξεχωριστά και όλων μαζί των πολλών συντελεστών που συνέβαλαν στη συγκρότηση και την επίμονη δραστηριοποίηση του οικοδομήματος της «Τέχνης» —που εξάλλου εξακολουθεί να δραστηριοποιείται σε ένα διαφοροποιημένο πλέον πολιτιστικό τοπίο—, υπενθυμίζεται από εδώ και υπογραμμίζεται το μέγεθος της συμβολής του Μωρίς Σαλτιέλ. Χωρίς τη δική του ανιδιοτελή, ακάματη, εμπνευσμένη και ισόβια κινητοποίηση, δεν θα ήταν πλήρως εφικτός ο συντονισμός δυνάμεων και ενεργημάτων που γέννησαν και ενηλικίωσαν τον φωτεινό πυρήνα που υπήρξε για τη Θεσσαλονίκη η «Τέχνη».



Ιδρυτικά μέλη της «Τέχνης» που τιμήθηκαν στον εορτασμό της δεκαετίας.
Ι. Δράκος, Π. Ρέγκος, Λ. Κοντός, Μ. Ανδρόνικος, Μ. Σαλτιέλ.



Ο εκθεσιακός χώρος και χώρος συγκεντρώσεων της «Τέχνης» στην οδό Κομνηνών. Δεκαετία του '70.

Παράλληλα με την «Τέχνη» και τον εμψυχωτή της Μωρίς Σαλτιέλ, μια άλλη προσωπικότητα αναδύεται στη Θεσσαλονίκη. Ο **Ντίνος Χριστιανόπουλος** εμφανίζεται ως νέος ποιητής και ταράζει τα νερά της λογοτεχνίας με το γνωστό του ανατρεπτικό ύφος ήδη από το 1949 και κυρίως κατά τη δεκαετία του '50. Το 1958 ιδρύει το ρηξικέλευθο περιοδικό ***Διαγώνιος*** και το 1962 τις «Εκδόσεις Διαγωνίου», εγκαινιάζοντας έτσι μια παρεμβατική δραστηριότητα πέρα από την αυστηρά προσωπική του δημιουργική πορεία. Οι πρω-



Κατάλογοι εκθέσεων ζωγραφικής που διοργάνωσε η «Τέχνη»



Το "θρυλικό" εξώφυλλο του πρώτου τεύχους του περιοδικού *Διαγώνιος*.



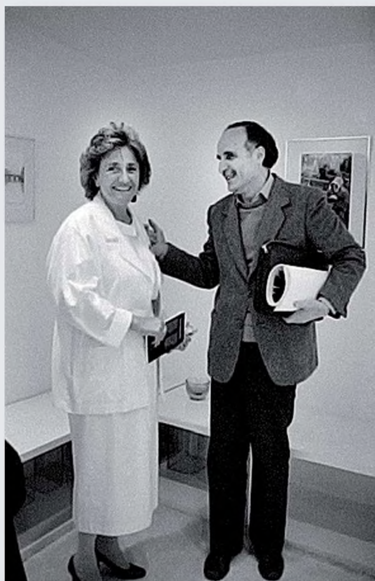
Μικρή Πινακοθήκη «Διαγώνιος», 1980. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος εν μέσω των ζωγράφων Πάνου Παπανάκου και Γιώργου Αναστασιάδη.
φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

τοβουλίες του ως ενδιάμεσου ή καταλύτη συμπληρώνονται το 1974, όταν επιπλέον ιδρύει τη Μικρή Πινακοθήκη «Διαγώνιος» που, διατηρεί μέχρι το 1996. Για περισσότερο από μια εικοσαετία, με το περιοδικό αρχικά, με τις εκδόσεις στη συνέχεια, με τις ακριβώς τετρακόσιες εκθέσεις της πινακοθήκης του, τους 300 καλλιτέχνες που πέρασαν από τους τοίχους της με 10.000 έργα τους, με τις αλλεπάλληλες συναντήσεις φιλοτέχνων, δημοσιογράφων, συλλεκτών, καλλιτεχνών, λογοτεχνών, αρκετοί από τους οποίους δημοσιεύουν στη ***Διαγώνιο*** και άλλοι ανοίγουν με τον καιρό τα φτερά τους προς άλλους τόπους, δημιουργικούς ή και γεωγραφικούς, γύρω από έναν άνθρωπο και πάλι, πλέκεται ένας ιστός που παράγει τέχνη και πολιτισμό. Χάρη επίσης και σε άλλες προσωπικότητες που εκκολάπτονται στους κόλπους της ***Διαγωνίου***, το πλέγμα ακτινοβολεί πολλαπλώς, είτε ατομικά είτε ως αντανάκλαση μιας "αναβράζουσας" Θεσσαλονίκης. Ονόματα όπως αυτά του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη, του Νίκου-Αλέξη Ασλάνογλου, του Γιώργου Ιωάννου, του Κάρολου Τσίζεκ, του Σάκη Παπαδημητρίου, του Γιώργου Λαζόγκα, του Φώτη Ζογλοπίτη, του Πάνου Παπανάκου και πολλών άλλων, συνδέθηκαν —και μερικές φορές αποσυνδέθηκαν— με τη ***Διαγώνιο***, είτε τη λογοτεχνική είτε την εικαστική· πάντως, συνδιαμορφώθηκαν ή και ολοκληρώθηκαν σε σημαντικό βαθμό χάρη στο "όχημα" που έβαλε σε τροχιά ο Ντίνος Χριστιανόπουλος. Όπως ο Σαλτιέλ, έτσι και ο Χριστιανόπουλος —που βεβαίως αποτελεί και ο ίδιος κομβική περίπτωση ποιητή στην Ελλάδα— κινήθηκε με παροιμιώδη ανιδιοτέλεια και από μόνη την ανάγκη του να διαθέσει δημιουργική ενέργεια με κατεύθυνση την καλλιέργεια ευφορότερου πολιτιστικού εδάφους, σε μια περίοδο που η "ανομβρία" ήταν ιδιαίτερα αισθητή, δηλαδή τις δεκαετίες του '70 και του '80, ακόμη και του '90.

Η "σπορά" από περιπτώσεις όπως ο Σαλτιέλ παλιότερα και ο Χριστιανόπουλος λίγο αργότερα, βαθμιαία αρχίζει να καρποφορεί. Αφενός προς την κατεύθυνση της ενδυνάμωσης ενός διευρυμένου και απαιτητικότερου κοινού, αφετέρου προς την κατεύθυνση της καλλιέργειας συνθηκών για εμφάνιση κι άλλων τέτοιων "δυνάμεων", προς ένα κλίμα δηλαδή που, σταδιακά, θα οδηγούσε σε ένα πολιτιστικό τοπίο-μείγμα ιδιωτικών πρωτοβουλιών και θεσμικών οντοτήτων. Κατά κάποιον τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται περί σκυτάλης που παραδίδεται από τους πρωτεργάτες —οι οποίοι εξακολουθούν να παραμένουν ενεργοί— προς ένα "νεότερο αίμα", ορμώμενο και αυτό από ανάλογα ανιδιοτελή και αφοσιωμένα κίνητρα αλλά και εκσυγχρονισμένες ζώνες ενδιαφερόντων, στόχων και επιτευγμάτων. Οι περιπτώσεις αυτές κινούνται ανεξάρτητα μεταξύ τους, οι πρωτοβουλίες τους εξακτινώνονται αλλά και συχνά τέμνονται οι πορείες τους, αλληλοστηρίζονται στα ενεργήματά τους, συμμετέχουν εκλεκτικά και παραπληρωματικά σε ένθεν και ένθεν δραστηριότητές τους και, ενώ ποτέ δεν δηλώνουν ούτε καν έχουν συλλάβει αντίστοιχη ιδέα, συγκροτούν, ακόμη και μαζί με την «Τέχνη» ή τον Χριστιανόπουλο, ένα άτυπο "μέτωπο" που συστρατεύεται σιωπηρά και αυτοσχεδιαζόμενα προς στόχους "αυτονόητους".

Στη δεκαετία του '70, ακόμη επί χούντας, ο **Παύλος Ζάννας**, που δραστηριοποιείται και στην «Τέχνη», ιδρύει το «Ζήτα-Μι», το περίφημο κατάστημα τέχνης της Αριστοτέλους 3, που εξελίσσεται αμέσως σε πρωτοποριακή για την εποχή αίθουσα τέχνης και σε τόπο συνάντησης καλλιτεχνών, διανοουμένων και επιστημόνων. Τον εκτοπισμένο από τη χούντα Ζάννα και τη σύζυγό του Μίνα, που αποφασίζει να μην επιστρέψει από την Αθήνα μετά τη μεταπολίτευση, διαδέχονται στο «Ζήτα-Μι« οι αδελφές **Μάρω Λάγια** και **Κατερίνα Καμάρα**. Θα μπορούσε, με αυτό το σχήμα και την πρόσφατη προϊστορία του, το «Ζήτα-Μι» να παραμείνει μια ευπρεπής γκαλερί της Θεσσαλονίκης, ακόμη και πρωτοποριακή, να διατηρήσει μάλιστα και τον χαρακτήρα του αυτοσχέδιου καλλιτεχνικού και πολιτιστικού πυρήνα που είχε δρομολογήσει ο εμπνευσμένος Ζάννας, και ως τέτοιος πυρήνας να διαδραματίσει έναν ποιοτικό ρόλο παράλληλο ή επάλληλο με εκείνον της «Τέχνης» ή της Μικρής Πινακοθήκης «Διαγώνιος».

Δεν αρκέστηκαν όμως οι δύο αδελφές σε αυτόν τον ρόλο. Η μεγάλη συνεισφορά που προέκυψε από τις πρωτοβουλίες της Λάγια και της Καμάρα, ενώ δρομολογήθηκε μέσα από *το* «Ζήτα-Μι» και από τις ζυμώσεις που εκεί καλλιεργήθηκαν,



Στο υπόγειο του «Ζήτα-Μι» της Αριστοτέλους 3, Μάιος 1985. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος φιλοφρονών τη Μάρω Λάγια.
φωτογραφία: Άρις Γεωργίου



Στο υπόγειο του «Ζήτα-Μι» της Προξένου Κορομηλά, Μάιος 2011. Ο Αλέξανδρος Τομπάζης φιλοτεχνών υπό την επίβλεψη της Μίνας Ζάννα. Είναι η τελευταία μέρα λειτουργίας του «Ζήτα-Μι».
φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

υπήρξε, και μάλιστα σε σύντομο χρονικό διάστημα από την δική τους ανάληψη του «Ζήτα-Μι», μόλις το **1979**, η ίδρυση του Μακεδονικού Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης. Η Μάρω Λάγια και η Κατερίνα Καμάρα, με παραστάσεις και πρότυπα εξω-θεσσαλονίκεια, ακόμη και εξω-ελλαδικά, και ενώ ακόμη η Θεσσαλονίκη δεν είχε διαμορφώσει μια πολιτιστική σκηνή ομόλογη με το μέγεθός της ως δεύτερης πόλης μιας ευρωπαϊκής χώρας, "είδαν" μακρύτερα και οραματίστηκαν μητροπολιτικά κάτι που ούτε στην πρωτεύουσα δεν είχε μπει ακόμη σε τροχιά δρομολόγησης. Άλλη μια φορά, όπως ο Σαλτιέλ παλιότερα, ο Χριστιανόπουλος λίγο μετά, χωρίς οι ίδιες να έχουν προσωπική καλλιτεχνική παραγωγή αλλά κινητοποιώντας μιαν άσβεστη δημιουργικότητα, διέπλασαν τις συνθήκες ζύμωσης, συντόνισαν μεταξύ τους προσκείμενες δυνάμεις και "γέννησαν", σχεδόν απροσδόκητα, τον πρώτο φορέα στην Ελλάδα με καθαρή στόχευση την ίδρυση μουσείου σύγχρονης τέχνης. Μπόρεσαν να συστρατεύσουν μαζί τους ταγμένους υποστηρικτές, δωρητές, πανεπιστημιακούς, καλλιτέχνες, επιχειρηματίες, ιστορικούς της τέχνης και εκπροσώπους αρχών, και να κάνουν πραγματικότητα κάτι που το ανάλογό του άργησε ακόμη αρκετά χρόνια να βρει τον δρόμο του στην Αθήνα.

Το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης υπήρξε ο πρώτος τέτοιος θεσμός στην Ελλάδα και το προφίλ του, τρεις δεκαετίες μετά την ίδρυσή του, με τις διεθνείς συλλογές του και τις πολυσχιδείς δραστηριότητές του, υπερβαίνει κατά πολύ εκείνο μιας τοπικής προσπάθειας, που ωστόσο ως τέτοια ξεκίνησε και ουσιαστικά παραμένει. Ανάμεσα στους πολλούς υποστηρικτές του υπήρξαν —και πρέπει να μνημονευτούν— ο μεγάλος του δωρητής Αλέξανδρος Ιόλας, ο τωρινός δήμαρχος της πόλης, επιχειρηματίας Γιάννης Μπουτάρης και ο βιομήχανος Γιώργος Φιλίππου. Δίπλα όμως στο αφοσιωμένο ιδρυτικό δίδυμο Καμάρα και Λάγια, από τη δεκαετία του '**80** κιόλας, προστέθηκε και η έκτοτε πρόεδρος του Μουσείου, με τις δικές της διοικητικές και διαπραγματευτικές ικανότητες, η καθηγήτρια αρχιτεκτονικής **Ξανθίππη Χόπελ**, άλλο ένα παράδειγμα ανιδιοτελούς αφοσίωσης και προσωπικής στράτευσης στην υπηρεσία ενός σκοπού κοινωφελούς χαρακτήρα.

Κατά μία δεκαετία νεότερος του Χριστιανόπουλου, ο **Σάκης Παπαδημητρίου** εμφανίζεται στο προσκήνιο ήδη από τις αρχές του '**60**, μέσα μάλιστα από τις τάξεις των συνεργατών της ***Διαγωνίου***. Δισυπόστατη — τουλάχιστον— προσωπικότητα, ήδη από τα εφηβικά του χρόνια είναι ο πρώτος Θεσσαλονικιός που παίζει τζαζ με το τρίο του και με το κουαρτέτο Jazz Combo, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζεται ως συγγραφέας. Το **1963**, μόλις εικοσιτριών χρόνων τότε, οι δύο ιδιότητές



Φεβρουάριος 1993. Εγκαίνια έκθεσης της Ελένης Μαλιγκούρα στο «Ζήτα-Μι» της Αριστοτέλους 3.
φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

του, του μουσικού και του συγγραφέα, μαζί όμως και με εκείνη του μελετητή και του ερευνητή της τζαζ, τον οδηγούν στην έκδοση ενός βιβλίου πρωτοεμφανιζόμενου τότε στην ελληνική βιβλιογραφία, της ***Εισαγωγής στην τζαζ***, από τις Εκδόσεις Διαγωνίου. Παράλληλα όμως με μια θεαματική πορεία ως πρωτοπόρου μουσικού, κυρίως βέβαια μέσα από τις σκηνές της μουσικής του εξωτερικού, που πενήντα χρόνια αργότερα εξακολουθεί να καρποφορεί, παράλληλα ακόμη με την έκδοση μεγάλου αριθμού προσωπικών του βιβλίων, γραμμένων σε ένα επίσης προσωπικό και ανατρεπτικό ιδίωμα, μεγάλο μέρος της ενέργειας και της κινητοποίησής του στράφηκε στη διάπλαση μιας σκηνής της τζαζ, μέχρι τότε απολύτως ανύπαρκτης.

Το τοπίο της μουσικής στη σημερινή Θεσσαλονίκη, που κατά τα λοιπά εξακολουθεί να στερείται μηχανισμών αξιολόγησης, κριτικής αποτίμησης ή πραγματικής θεσμικής εγκυρότητας, συστεγάζει όλα τα υπάρχοντα είδη της μουσικής, και μάλιστα σε επαρκές πλήθος θιασωτών και εκδηλώσεων. Η τζαζ, που τότε ήταν ανύπαρκτη, αυτή τη στιγμή είναι ένα δεδομένο με ιστορία, με παρελθόν, με αυτοαναφορικότητα, με ανήσυχο παρόν, με τάσεις και διακλαδώσεις, με πολύ καλούς και λιγότερο καλούς μουσικούς και με προοπτικές ανεξάρτητες από συνθήκες κρίσης, εν πάση περιπτώσει με όρους "αγοράς", πράγμα που της προσδίδει και χαρακτηριστικά "θεσμικότητας". Άλλη μια φορά χρειάζεται να θυμηθούμε πως όλο αυτό το πλέγμα δεν υπήρχε ανέκαθεν, ούτε προέκυψε αυτόματα. Πίσω από όλες του τις διαστάσεις υπάρχουν οι ποικίλες κινήσεις και πρωτοβουλίες του Σάκη Παπαδημητρίου.

Ήδη, μετά την ***Εισαγωγή στην τζαζ***, μέσα στη δεκαετία του '60 κιόλας, δημοσιεύει τις ***Σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική***, και ακολουθεί το ***Θέματα και πρόσωπα της σύγχρονης τζαζ***. Τρία βιβλία που καταθέτουν άποψη και ταυτόχρονα μουσική παιδεία. Πολύ νωρίς επίσης, από το 1975, ξεκινάει σειρά ραδιοφωνικών προγραμμάτων που αφενός ψυχαγωγούν και εξοικειώνουν, αφετέρου φέρνουν τον ακροατή κοντά σε ιδιώματα της σύγχρονης τζαζ διαφορετικά από εκείνα που τότε συνέθεταν τη στερεοτυπική της εικόνα, την οποία άφησε πίσω της η αμερικάνικη εμπορική μουσική μετά τον πόλεμο. Ο Παπαδημητρίου μάς συνδέει με αυτό που παράγεται στις τάξεις των πρωτοπόρων της αμερικανικής και της ευρωπαϊκής σκηνής. Το ίδιο κάνει και με τη «Λέσχη της Τζαζ» στους κόλπους της «Τέχνης», από το 1973 μέχρι το 1977· εκεί παρουσιάζει, εξηγεί και "εικονογραφεί" με δίσκους βινυλίου ή και με προβολές, κυριολεκτικά την ιστορία της τζαζ αλλά περισσότερο τη σύγχρονη διεθνή σκηνή. Τον ενδιαφέρει, μέσα από τη δική του "φλέβα", να συμβάλει στον πολιτιστικό εκσυγχρονισμό της Θεσσαλονίκης, να την απαγκιστρώσει από μια ομφαλοσκοπική "ελληνικότητα", κατάλοιπο μελημάτων της γενιάς του '30, να την αντιληφθεί και να την προτείνει ως ισότιμη δύναμη μέσα στο πολιτιστικό γίγνεσθαι της ευρωπαϊκής ιδέας. Ο τίτλος της ραδιοφωνικής του εκπομπής εξάλλου, «Η παγκοσμιότητα της τζαζ», δηλώνει τη στάση του ξεκάθαρα. Δεν του αρκούν αυτά τα όπλα, επινοεί και άλλα. Τέλος της δεκαετίας του '70, ωριμότερος ακόμη, ιδρύει μαζί με εκλεκτούς συμμάχους εξ Αθηνών το ***Τζαζ***, το πρώτο τέτοιο ειδικό ελληνικό περιοδικό, με αρχισυντάκτη τον ίδιο και έδρα του τη Στρατηγού Καλλάρη, όπου τότε είχε προσωρινά μεταφερθεί η ***Διαγώνιος***. Αντικείμενό του τα της τζαζ παγκοσμίως αλλά και εκείνα της αναδυόμενης ελληνικής σκηνής. Ιδρύει τη σειρά «Αυτοσχεδιασμός», υπό τη στέγη της οποίας προχωρεί στην κυκλοφορία του πρώτου ελληνικού δίσκου αυτοσχεδιασμού, σε ένα ντουέτο με τον επίσης Θεσσαλονικιό Φλώρο Φλωρίδη· παράλληλα όμως κινητοποιείται διασυνδεόμενος με το εξωτερικό και δημιουργεί τις συνθήκες για τη διαδοχική έλευση κορυφαίων μουσικών αυτοσχεδιαστών από χώρες της Ευρώπης και την Αμερική. Οι συναυλίες που διοργανώνονται, είτε στο κλαμπ «Δον Κιχώτης» είτε στο θέατρο «Άδωνις», αυτά τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του '70 και των αρχών του '80, με μουσικούς του διαμετρήματος των Peter Kowald, Evan Parker, Peter Brötzman, Han Bennink, Günter Sommer, Leo Smith, André Jaume, παίζουν θεμελιακό ρόλο στη διαμόρφωση του κοινού αλλά και Ελλήνων μουσικών που



Το πρώτο βιβλίο για την τζαζ στην Ελλάδα. 1963, Σάκης Παπαδημητρίου, Εκδόσεις Διαγωνίου.



Το τρίτο τεύχος του πρωτοποριακού περιοδικού *συν και πλην*, που εξέδιδε ο Σάκης Παπαδημητρίου


Evan Parker και Peter Kowald στον «Δον Κιχώτη», 1979. Τα πρώτα "gigs" αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής στην Ελλάδα "προκαλούνται" από τον Σάκη Παπαδημητρίου.
φωτογραφία: Άρις Γεωργίου



1979. Στο Θέατρο «Άδωνις» της Ρούλας Πατεράκη διοργανώνονται οι πρώτες συναυλίες αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Ο Παπαδημητρίου παρουσιάζει τους προσκεκλημένους μουσικούς της ευρωπαϊκής σκηνής

φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

ξεπήδησαν από αυτήν την εμπειρία. Η πειραματικότητα του πεδίου που οι εν λόγω μουσικοί ερευνούσαν αποτέλεσε σημείο αναφοράς, που επέτρεψε σε άλλους διοργανωτές να απευθυνθούν στο πεπαιδευμένο πλέον κοινό της Θεσσαλονίκης με πιο εύπεπτες ίσως αλλά εξίσου ποιοτικές προτάσεις, και σύντομα η έννοια της τζαζ να αντιστοιχεί πλέον σε μια "σκηνή" της Θεσσαλονίκης.

Το περιοδικό ***Τζαζ*** κληροδοτείται εν καιρώ από τον Παπαδημητρίου στους αθηναϊκούς του συντελεστές, και εκείνος προχωράει με μεγαλύτερα βήματα (***Giant Steps***, ο δίσκος του Coltrane!). Το 1980 ιδρύει το περιοδικό ***συν και πλην***, που εξακολουθεί να μας πηγαίνει πιο πέρα σε βάθος και εύρος ενδιαφερόντων, και φυσικά παράλληλα να μας "παιδεύει". Κατόπιν, τις εκδόσεις «συν και πλην», με βιβλία που πραγματεύονται τον αυτοσχεδιασμό. Ο, έστω μικρός αλλά υπαρκτός πλέον, κόσμος τζαζ της Θεσσαλονίκης είναι πια "ψυλλιασμένος". Και υποδέχεται φυσιολογικά, θερμά και με αδημονία κάθε φορά, το ετήσιο Φεστιβάλ Τζαζ του Δήμου Θεσσαλονίκης, που έχει εισηγηθεί και διευθύνει, επί επταετία από το 1984, και πράγματι δημιουργικά, ο Φλώρος Φλωρίδης. Η διάσταση του θεσμού ως αποτέλεσμα όλων αυτών των προσπαθειών προς στιγμήν αγγίχτηκε, άλλο αν η μυωπική αντίληψη της τότε διοίκησης του Δήμου Θεσσαλονίκης κατόρθωσε να τον καταποντίσει. Η απουσία επισημότητας όμως του "θεσμικώς ορθού" δεν υπήρξε αρκετή ως συνθήκη για να αναστείλει την ορμή την οποία ο Σάκης Παπαδημητρίου είχε ήδη εμφυσήσει στην τζαζ της Θεσσαλονίκης.

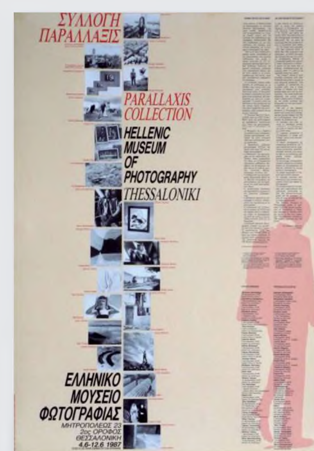
Άλλη μια δεκαετία νεότερος του Παπαδημητρίου και σε διαφορετικά, αλλά και τεμνόμενα πολιτιστικά πεδία, κινείται από το τέλος της δεκαετίας του '70 ο **Άρις Γεωργίου**.*

Συνεργάτης του Παπαδημητρίου από το ***Τζαζ***, καλλιτεχνικός επιμελητής αργότερα του ***συν και πλην***, εφαπτόμενος της ***Διαγωνίου***, εμπνέεται από τις περιπτώσεις του Χριστιανόπουλου και του Παπαδημητρίου, κυρίως κατά το μέτρο της αφοσίωσης και της ανιδιοτελούς κινητοποίησης αλλά και της καρποφορίας των προσπαθειών. Η βραχεία επαφή του με τον Σαλτιέλ έχει παίξει και αυτή τον ρόλο της. Είναι αρχιτέκτων αλλά δραστηριοποιείται έντονα στον χώρο της φωτογραφίας και κουβαλάει προσλαμβάνουσες από τις πρόσφατες σπουδές του στη Γαλλία. Η έκθεσή του το 1978 με φωτογραφίες του από τη Αμερική αποτελεί την πρώτη ίσως σοβαρή έκθεση φωτογραφίας στη Θεσσαλονίκη, όπου εκείνη την εποχή το συγκεκριμένο είδος ταυτίζεται με ***tabula rasa***, με την εξαίρεση της έκθεσης του Γιάννη Στυλιανού το 1969 στην «Τέχνη». Τον απασχολεί ακριβώς αυτή η παντελής απουσία αποδεκτών μιας τέχνης που ο ίδιος, αλλά ίσως και κάποιοι άλλοι, επιθυμούν να ασκήσουν.

Το **1979**, και κατά παραίνεση του Παπαδημητρίου, αρχίζει μια ραδιοφωνική εκπομπή που διατηρεί επί εξαετία στο κρατικό ραδιόφωνο της εποχής, με κύριο αντικείμενο τη φωτογραφία. Είναι η πρώτη φορά που κάτι τέτοιο συμβαίνει πανελλαδικά και παίζει ρόλο εκπαιδευτικό όσο και πολιτιστικό. Το 1984, με τον Γιάννη Βανίδη, που το 1979 είχε ιδρύσει την πρώτη φωτογραφική γκαλερί στην Ελλάδα, και με τον Απόστολο Μαρούλη, που ηγείται μιας λέσχης φωτογραφίας, συμπράττουν για την ίδρυση μιας κίνησης που την ονομάζουν «Parallaxis». Το 1985 το ***Parallaxis '85*** που διοργανώνουν είναι η πρώτη διεθνής διοργάνωση εκδηλώσεων φωτογραφίας στην Ελλάδα, με 32 εκθέσεις και πανελλήνιο συνέδριο. Είναι εντυπωσιακή η αποσιώπηση του γεγονότος από τον Τύπο και τα ΜΜΕ, και σαφέστατα ενδεικτική της



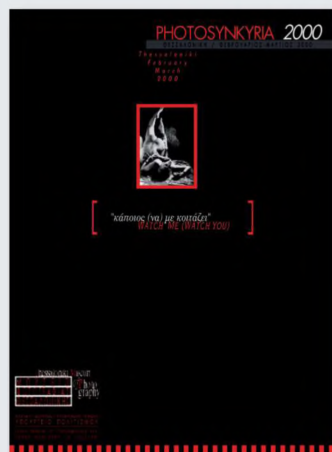
Μαίος 1985. Κατάλογος του *Parallaxis '85*, της εν Θεσσαλονίκη πρώτης διεθνούς διοργάνωσης φωτογραφίας στην Ελλάδα. Ας σημειωθεί, με την ευκαιρία, πως ο τίτλος *Parallaxis* είχε χρησιμοποιηθεί από τον *Σύνδεσμο για την Προώθηση της Δημιουργικής Φωτογραφίας*, αρκετά πριν υιοθετηθεί από το ομώνυμο μεταγενέστερο περιοδικό του Γιώργου Τούλα.



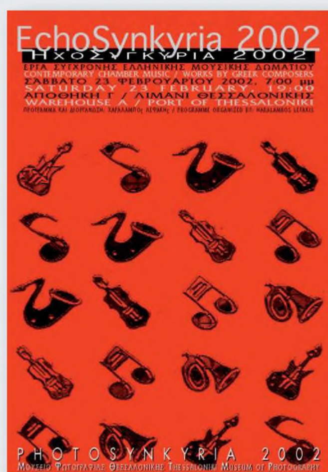
Το Ελληνικό Μουσείο Φωτογραφίας που ίδρυσε ο Parallaxis το 1987 είναι ο πρόδρομος του μετέπειτα (1998) κρατικού Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης

* Πρόκειται περί του επιγραφόμενου, που δεν μπορεί να αποσιωπήσει τη δική του συμμετοχή από την παρούσα προσέγγιση. Επιλέγει να αναφέρεται στον εαυτό του στο τρίτο πρόσωπο, όχι τόσο από ψευδοσυστολή όσο για λόγους ενιαίου ύφους του κειμένου. Κάνει ταυτόχρονα μια προσπάθεια να περιορίσει στο ελάχιστο φρασεολογία που θα παρεξηγείτο ίσως εύλογα ως αυτοεγκωμιαστική.





Κατάλογοι της «Φωτογραφικής Συγκυρίας» '92 και 2000, πριν και μετά από την ανάληψή της από το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης



Το 2002, η «Φωτογραφική Συγκυρία» άνοιξε τις πόρτες της στο κόσμο της μουσικής ξεκινώντας την «Ηχοσυγκυρία» που παρουσίαζε έργα σύγχρονων Ελλήνων συνθετών

απουσίας φωτογραφικής κουλτούρας. Είναι όμως και ενδεικτική τού ότι "κάτι κινείται" η συμμετοχή στο πρώτο αυτό "φεστιβάλ" φωτογραφίας του Μακεδονικού Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης με την έκθεση «Σύγχρονη Τέχνη και Φωτογραφία». Δύο χρόνια αργότερα, οι πρωτεργάτες του «Parallaxis» προχωρούν σε ένα παράτολμο και υπερφιλόδοξο βήμα, την ίδρυση του Ελληνικού Μουσείου Φωτογραφίας, που στεγάζουν ιδίαις δαπάναις σε μικρό γραφείο της Μητροπόλεως· το πρωικό παράδειγμα Χριστιανόπουλου και ***Διαγωνίου*** παίζει και πάλι τον ρόλο του. Η σύμπραξη όμως επιβιώνει μόλις έναν ακόμη χρόνο. Από το 1988, οπότε το Μουσείο ατονεί, ο Γεωργίου πορεύεται μόνος και ιδρύει την «Camera Obscura». Οι προσπάθειές του για στοιχειοθέτηση μιας πραγματικής σκηνής της φωτογραφίας εντείνονται και συστηματοποιούνται. Επαναλαμβάνει το πείραμα της διεθνούς διοργάνωσης, αρχικά πιο συγκρατημένα και υπό τον μετριοπαθή τίτλο «Φωτογραφική Συγκυρία» αλλά, καθώς κάθε Φεβρουάριο έκτοτε επανέρχεται και τυγχάνει σταδιακά ανταπόκρισης, το επίδοξο φεστιβάλ μεγαλώνει και σιγά σιγά καταλαμβάνει την πόλη, κάτι που δεν έχει προηγηθεί με άλλες τέτοιες εκδηλώσεις. Η φωτογραφία επιμένει να γίνει γνωστή στο ευρύ κοινό, η «Συγκυρία» φτάνει να αριθμεί κάποια στιγμή ακόμη και πενήντα ταυτόχρονες εκθέσεις. Κατορθώνει να διεκδικήσει τη στήριξη του Δήμου Θεσσαλονίκης και αργότερα την επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού, που αντιλαμβάνεται πως κάτι σημαντικό συμβαίνει στην πόλη της Θεσσαλονίκης σε αυτό το πεδίο. Στο διάστημα αυτό αστέρες της διεθνούς φωτογραφίας παρελαύνουν από τη Θεσσαλονίκη, ενώ οι συνεργασίες με φορείς της Αθήνας και του εξωτερικού υπογραμμίζουν τη μητροπολιτικότητα της διοργάνωσης, σε αντίθεση προς τη θεσσαλονικο-κεντρική στάση, φερ' ειπείν, της ***Διαγωνίου***. Με διοργανωτικό όχημα την «Camera Obscura», πέραν της «Φωτογραφικής Συγκυρίας», ο Γεωργίου, ήδη από το 1988, εγκαινιάζει και έκτοτε διατηρεί το ομώνυμο ειδικό ένθετο φωτογραφίας στο περιοδικό ***Εντευκτήριο***, από τις σελίδες του οποίου παρουσιάζει το έργο Ελλήνων και ξένων φωτογράφων επί εικοσιπενταετία, ενώ σποραδικά προβαίνει και σε εκδόσεις εκτός ***Εντευκτηρίου***. Οι επίμονες, απαιτητικές, επαναλαμβανόμενες κινητοποιήσεις του διαμορφώνουν ένα κοινό, μια δημοσιογραφική κάλυψη και μια σκηνή της φωτογραφίας που, με κεντρικό της όπλο τη διεθνή «Φωτογραφική Συγκυρία», συγκροτούν το αναντίρρητο επιχείρημα για την ίδρυση στην πόλη του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, του πρώτου κρατικού μουσείου φωτογραφίας στην Ελλάδα, με νόμο του 1998. Ο Γεωργίου ορίζεται από τον υπουργό διευθυντής του —για την πρώτη τετραετία— και αμέσως κληροδοτεί τη «Φωτογραφική Συγκυρία» στο Μουσείο, που καθίσταται πλέον και ο επίσημος διοργανωτής της.

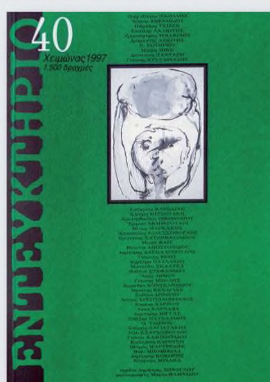
Η σκηνή της φωτογραφίας στην Ελλάδα, εδώ και χρόνια πλέον, είναι ταυτισμένη με τη Θεσσαλονίκη. Η ύπαρξη και λειτουργία του μοναδικού κρατικού θεσμού την καθιστά απαράκαμπτο πόλο, πανελλαδικό και διεθνή. Η ανυπαρξία του παραμικρού σχετικού ενδιαφέροντος προ τριακονταετίας είναι πλέον δύσκολο να γίνει πιστευτή από τον σημερινό παρατηρητή του τοπικού πολιτιστικού αναβρασμού.

Κατά τις δεκαετίες του '50, του '60, ακόμη και του '70 και του '80, αυτό που μπορούμε να αποκαλούμε πολιτιστικό ρεπορτάζ ήταν αφενός σποραδικό και ανοργάνωτο, αφετέρου μερικές φορές αφελές, επιφανειακό ή αβαρές, και λίγοι ήταν οι δημοσιογράφοι που τους επιτρεπόταν να δοκιμαστούν στα θολά νερά των τεχνών και του πολιτισμού. Από αυτά τα νερά όμως άρχισε να διαφαίνεται η σύνεση και το ειλικρινές ενδιαφέρον, για πράγματα που ήξερε και για πράγματα που μάθαινε, ενός ανθρώπου που δεν ήταν δημοσιογράφος.

Ο **Γιώργος Κορδομενίδης**, ως στέλεχος της Εθνικής Τράπεζας, προσανατολίστηκε αρκετά νωρίς στα πολιτιστικά και επικοινωνιακά του οργανισμού στον οποίο υπηρετούσε ενώ παράλληλα, από τη δεκαετία του '70 κιόλας, κατέθετε ένα σεμνό αλλά σοβαρό έργο στον χώρο της πολιτιστικής δημοσιογραφίας σε τοπικές εφημερίδες και στο ραδιόφωνο. Κυρίως κοντά στις τέχνες και τα γράμματα, πιο πολύ ίσως στον χώρο του βιβλίου. Η εμπλοκή του με τη δρομολόγηση της ίδρυσης του Πολιτιστικού Κέντρου Βορείου Ελλάδος της Εθνικής Τράπεζας στο κτίριο του πρώην Ε΄ Γυμνασίου (νυν ΜΙΕΤ) και το προφανές του πάθος για τη λογοτεχνία και την εκδοτική περιπέτεια, μαζί όμως και με μιαν έμφυτη οργανωτική ικανότητα για ποιοτική διαχείριση των όποιων προταγμάτων του, τον οδήγησαν,



Εκδήλωση προς τιμήν της Κικής Δημουλά στο *Underground Εντευκτήριο* του Γιώργου Κορδομενίδη





Εξώφυλλα του περιοδικού *Εντευκτήριο*, που στο μεταξύ έκλεισε τα εικοσιπέντε του χρόνια.



Εξώφυλλο του βιβλίου του Άκη Δήμου στις Εκδόσεις Εντευκτηρίου

τελεολογικά σχεδόν, στην ίδρυση του ***Εντευκτηρίου.***

Το ***Εντευκτήριο*** δεν είναι απλώς άλλο ένα λογοτεχνικό περιοδικό, όπως η ***Νέα Πορεία*** του Τηλέμαχου Αλαβέρα, ο ***Ιανός*** του Καρατζά, το ***Τραμ*** των Κάτου και Καλοκύρη, το ***συν και πλην*** του Παπαδημητρίου, ή η ***Διαγώνιος*** του Ντίνου Χριστιανόπουλου, που το πρότυπό της εξάλλου έπαιξε σημαντικό ρόλο και για τον ίδιο τον Κορδομενίδη· ούτε επίσης όπως ομόλογα περιοδικά της Αθήνας. Το ***Εντευκτήριο*** οφείλει τις διαφορές του πρώτα από όλα στο γεγονός ότι εκδίδεται στη Θεσσαλονίκη, που με το περιορισμένο της κοινό και τις δικές της "επαρχιωτικές" δυσκολίες, οδήγησε ανάλογες προσπάθειες σε ηρωισμούς ή σε ναυάγιο. Κατ' επέκταση συνεπώς, στη μακρόχρονη επιμονή του να εμφανίζεται ανά τρίμηνο εδώ και εικοσιπέντε χρόνια, πλησιάζοντας πλέον τον αριθμό των 100 τευχών, από την αρχή του κιόλας με σημαντικό αριθμό σελίδων, με ποιοτική εκτύπωση και σταδιακή όσο και συνεπή βελτίωση εμφάνισης. Το άλλο του χαρακτηριστικό είναι ότι δεν εγκλωβίστηκε ποτέ στον τοπικισμό και υποδέχθηκε τόσο μεγάλα ονόματα των γραμμάτων πανελληνίως όσο και ανέδειξε αξιολογότατους νέους επίσης από όλη την Ελλάδα. Η μεγάλη συνεισφορά του Κορδομενίδη, και κατά τούτο άλλη μια φορά έχουμε να κάνουμε με την έννοια της θεσμικότητας, είναι το γεγονός πως το ***Εντευκτήριο*** αποτελεί μια ***σταθερά.*** Αποτελεί έναν πόλο αναφοράς, μια τρέχουσα αξία που επιτρέπει συγκρίσεις, εμπνέει φιλοδοξίες, υποθάλπει πρότυπα αλλά και υπενθυμίζει απαράκαμπτα προηγούμενα, προτείνει ένα σύστημα αξιών με διαχρονικότητα.

Από μόνο του το περιοδικό ***Εντευκτήριο*** θα αρκούσε, ως όχημα και ως στόχος ταυτόχρονα, για να διεκδικήσει αυτή την περίοπτη κεντρική θέση στον πολιτιστικό ιστό της Θεσσαλονίκης. Δεν άρκεσε όμως στον Κορδομενίδη. Που παράλληλα με την ιδιότητά του ως διευθυντή του Πολιτιστικού Κέντρου Θεσσαλονίκης του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, ως ραδιοφωνικού παραγωγού με εκπομπές λόγου υψηλού επιπέδου και φυσικά ως εκδότη του ***Εντευκτηρίου*** και των Εκδόσεων Εντευκτηριου (40 τίτλοι έως τώρα), προχώρησε άλλο ένα βήμα, εγκαινιάζοντας (στα τέλη του 2001) τις δραστηριότητες του «Underground Εντευκτήριο» στο υπόγειο της Δεσπεραί 9, όπου είδαν το (ηλεκτρικό) φως και αντιμετώπισαν την ασφυκτικά γεμάτη αίθουσα εκδηλώσεις λόγου, μουσικής και εικόνας, είτε με τις ποιητικές ολονυχτίες είτε με τις ομιλίες προσωπικοτήτων όπως ο Ντίνος Χριστιανόπουλος, ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, ο Παύλος Μάτεσις, η Κική Δημουλά, ο Διονύσης Καψάλης, η Μαρία Λαϊνά, ο Θωμάς Κοροβίνης και πλήθος άλλων, σε πάνω από 70 εκδηλώσεις στο διάστημα μιας πλήρους δεκαετίας.

Το επίγειο και το υπόγειο ***Εντευκτήριο,*** πνευματικά τέκνα και τα δύο του Γιώργου Κορδομενίδη, έρχονται και αυτά να υπενθυμίσουν, κοντά σε όλους τους προαναφερθέντες και στις δικές τους επιδόσεις, ότι οι τέχνες και τα γράμματα, ο πολιτισμός εντέλει, έχουν την αφετηρία τους, τη βάση τους και τη διάρκειά τους στις πρωτοβουλίες προσώπων που λειτουργούν ιδίοις αναλώμασιν μέσα σε ένα πλέγμα δράσεων και τεκταινομένων, ανεξάρτητα από την ύπαρξη —ή τη δυνατότητα— για σύσταση, αντιστοίχων θεσμών. Επιπλέον δε ότι, συχνά, ήταν οι δικές τους πρωτοβουλίες και συστηματικές προσπάθειες που προλείαναν το έδαφος ή και κυριολεκτικά εκβίασαν την πολυπόθητη, αναγκαία και χρήσιμη ίδρυσή τους. ■

της **ΤΙΝΑΣ ΜΑΝΔΗΛΑΡΑ**
Κριτικού λογοτεχνίας, δημοσιογράφου

Ιστορία ενός βιβλίου, ιστορία μιας πόλης
ή Η μοντερνιστική και νεωτερική ματιά στην πεζογραφία της Θεσσαλονίκης

Η υπόθεση Παγκρατίδη, που έθρεψε για χρόνια το συλλογικό ασυνείδητο της Θεσσαλονίκης, αναβίωσε πρόσφατα μέσα από τα γραπτά δύο σημαντικών συγγραφέων, του Θωμά Κοροβίνη και του Σάκη Σερέφα, δίνοντας το στίγμα του βιωματικού στοιχείου που διαπερνά τις μυθοπλαστικές αφηγήσεις της πόλης. Αναμοχλεύοντας έντονες ιστορικές στιγμές και δύσκολες πολιτικοκοινωνικές συνθήκες, η ιστορία του Παγκρατίδη δείχνει να αποτελεί το πρώτο υλικό με το οποίο χρόνια τώρα οι Θεσσαλονικείς ξέρουν να εξυφαίνουν τις ιστορίες τους. Άλλωστε, αν κάτι χαρακτηρίζει τον συγγραφικό τόπο της πόλης, πέρα από την ιδιόμορφα μοντέρνα και νεωτερική ιδιοσυγκρασία, είναι ο τρόπος με τον οποίο οι συγγραφείς της εκμεταλλεύονται τα πρωτογενή τους υλικά. Χωρίς να αποκλείουν τις πραγματικές ιστορίες και τα όσα διαδραματίζονται στα ιστορικά σοκάκια της πόλης, οι βασικοί εκπρόσωποι της λογοτεχνίας της, από διαφορετικές γενιές και κατευθύνσεις, δεν γύρισαν ποτέ την πλάτη στην εντοπιότητα. Σε αντίθεση με τη φιλοδυτική ματιά της γενιάς του '30, δεν αποστασιοποιήθηκαν από την ιστορία τους και —το κυριότερο— δεν αποποιήθηκαν τον βασικότερο άξονα της μαστοριάς τους: τον ρεαλισμό.[1]

Γι' αυτό λοιπόν η επανανάγνωση του παρελθόντος και του βιωματικού υλικού συνιστά οντολογικό συγγραφικό στοιχείο για τη Θεσσαλονίκη. Το πρόσφατα βραβευμένο με το κρατικό βραβείο μυθιστορήματος βιβλίο του Θωμά Κοροβίνη για την υπόθεση Παγκρατίδη είναι ίσως η καλύτερη απόδειξη της πρωτότυπης και μοντέρνας ματιάς με την οποία οι Θεσσαλονικείς επαναδιαπραγματεύονται λογοτεχνικά τη σχέση τους με το παρελθόν.[2] Αν ο Κοροβίνης το κάνει επικαλούμενος πολλαπλά θέματα ταυτότητας, ο Σάκης Σερέφας το πετυχαίνει με όπλα τη σκωπτική ενατένιση και την παρωδία.[3] Και στις δυο περιπτώσεις πάντως έχουμε να κάνουμε με μια ανατρεπτική ματιά, που καταδεικνύει έναν άλλο τρόπο επαναδιαπραγμάτευσης του παρελθόντος, πιο ριζοσπαστικό και πιο ζείδωρο. Ο λέκτορας του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης Δημήτρης Παπανικολάου επισημαίνει σχετικά:

Η πιο ρηξικέλευθη δουλειά σήμερα γίνεται όχι από τους ιστορικούς αλλά από τους δημιουργούς που σε διαφορετικά είδη ξαναγυρίζουν στο

1. Παρότι δεν αποδεχόμαστε τον προβληματικό για τους φιλολόγους όρο «Σχολή της Θεσσαλονίκης», δεν μπορούμε να μη μιλάμε για κοινές αφετηρίες και αλληλεπιδράσεις μεταξύ των συγγραφέων της βορειοελλαδικής πρωτεύουσας από το 1912 μέχρι σήμερα. Ο όρος «Σχολή της Θεσσαλονίκης» —που πρωτοεισήγαγε ο Τέλλος Άγρας για να περιγράψει τα ιδιότυπα χαρακτηριστικά των συγγραφέων από τη Θεσσαλονίκη που ύψωσαν δυναμικά το συγγραφικό τους σθένος στη Γενιά του '30 και απάντησαν έτσι στις επιθέσεις της *Νέας Εστίας*— δεν είναι αρκετός για να περιγράψει όλο το δυνατό και ετερόκλητο εύρος των συγγραφικών αναφορών σε αντίθεση με τα ισοπεδωτικά στοιχεία που εγγενώς περιλαμβάνει η έννοια «σχολή».
2. Είναι κάτι που επεσήμανα στην εισήγηση/σκεπτικό στα κρατικά βραβεία λογοτεχνίας ως μέλος της Επιτροπής. Το κείμενο έχει αναρτηθεί στην επίσημη ιστοσελίδα του ΥΠ.ΠΟ.Τ. (www.yppo.gr).
3. Τα δυο βιβλία στα οποία αναφερόμαστε είναι ***Ο γύρος του θανάτου***, του Θωμά Κοροβίνη, Άγρα 2011, και του Σάκη Σερέφα ***Ο Θεός αυτοπροσώπως***, Μεταίχμιο 2012.

πολιτισμικό αρχείο με μια διάθεση ριζοσπαστική και εικονοκλαστική. Βλέπουν το παρελθόν ως ίζημα που είναι συνεχώς παρόν γύρω μας και τώρα, και το πολιτιστικό αποτύπωμά του ως ένα αρχείο που σε πολλά σημεία είναι προβληματικό, τόσο προβληματικό όσο και το κοινωνικοϊστορικό σήμερα αδιέξοδο.[4]

Γενικότερα μιλώντας, και διαπερνώντας ολόκληρο το αφηγηματικό corpus της Θεσσαλονίκης, είναι σαφές ότι η γραφίδα των πεζογράφων της ανακινεί ή μάλλον, καλύτερα, διασαλεύει έτσι τους παραδεδομένους θρύλους, τους άτεγκτους λογοτεχνικούς κανόνες. Με το να είναι πάντα η γραφίδα αυτή ποτισμένη στο μελάνι με το οποίο γράφονται τα συνθήματα στους δρόμους, εκεί ακριβώς όπου εντοπίζονται ο καθημερινός πόνος και ο μόχθος, αποκαλύπτεται μια πτυχή της πεζογραφικής ιστορίας που δεν περιορίζεται στα λογοτεχνικά σαλόνια παρά μεστώνει μέσα στη ζωή. Οι σελίδες δεν αποξενώνουν τον αναγνώστη από το βίωμα αλλά έχουν σκοπό να το επανεντάξουν στο συνολικό ασυνείδητο που έχει μέχρι σήμερα διαμορφώσει τη λογοτεχνική ταυτότητα της πόλης. Παλιές ιστορίες, όπως του Παγκρατίδη, γίνονται ξανά κτήμα ενός ανεκτίμητου θησαυρού και ζωντανεύουν αφηγήσεις που δόξασαν οι ίδιοι οι κάτοικοι, ξαναφωτίζοντας παλιές γειτονιές και συνοικίες. Μια διακειμενική, φερ' ειπείν, ανάγνωση για την περιοχή του Σέιχ-Σου δεν θα αναφερόταν μόνο στην περίπτωση του λεγόμενου «δράκου του Σέιχ-Σου», με την οποία ασχολείται ο Κοροβίνης, αλλά και στον ομογάλακτο του Κοροβίνη, Γιώργο Ιωάννου, ο οποίος έγραφε για την περιοχή:

Πρέπει για πολλούς το Σέιχ-Σου να έγινε το ερωτικό Θαβώρ, όπου το άκτιστο φως που εκπορεύεται από το πολυπόθητο κορμί του άλλου, τους διαπέρασε για μια στιγμή, κι από τότε ώς τα γηρατειά τους δεν κατόρθωσαν να ηρεμήσουν.[5]

Από τα λογοτεχνικά περιοδικά στα στέκια

Έτσι, οι δρόμοι καταλαμβάνουν ένα δυναμικό μέρος στο πεζογραφικό corpus, το ίδιο και τα στέκια ή οι παρέες. Ακόμη καλύτερα, όλα αυτά διαμορφώνουν την αφηγηματική συνείδηση της πόλης και συναπαρτίζουν τη μεστή λογοτεχνική ιστορία της. Όχι τυχαία, ένας γνήσιος δημιουργικός εκφραστής της πολιτιστικής ιστορίας της πόλης, ο Διονύσης Σαββόπουλος, επέμενε ότι την ιστορία τη γράφουν οι παρέες, παραπέμποντας σε αυτό το δημιουργικό και ολοζώντανο λογοτεχνικό μελίσσι. Από τον ***Κοχλία*** μέχρι τη ***Διαγώνιο*** και το πιο πρόσφατο ***Τραμ*** (έκλεισε στις αρχές της δεκαετίας του '90) είναι ατέρμονες οι αφηγήσεις και τα περιστατικά. Παρέες όπως του Πεντζίκη, του Δέλιου, του Μπακόλα και άλλων, άνθησαν και γαλουχήθηκαν μέσα από ανταλλαγή ιδεών σε συγκεκριμένους τόπους και στέκια. Εκτός, για παράδειγμα, από το ζαχαροπλαστείο «Λίγδα», στη λογοτεχνική ιστορία της Θεσσαλονίκης φαίνεται να πρω-

4. Αυτή η πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση του λέκτορα νεοελληνικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης Δημήτρη Παπανικολάου είχε παρατεθεί στο πλαίσιο του συνεδρίου «Παρά θίν' αλός» που πραγματοποιήθηκε με αφορμή τον εορτασμό των 100 χρόνων της πόλης και δημοσιεύτηκε σε ολοκληρωμένη μορφή στο 10ο τεύχος του περιοδικού ***Unfollow***, υπό τον τίτλο «Ποιος μιλάει για το τέλος. Οι γραμματικές της κρίσης».
5. Γιώργος Ιωάννου, «Σέιχ Σου», ***Το δικό μας αίμα***, 1980, σελ 153.

ταγωνιστεί κυρίως ένα φαρμακείο, αυτό που ανήκε στη θρυλική μορφή του Ν. Γ. Πεντζίκη, ένα ανεξάντλητο, κατά τα άλλα, φυτώριο λογοτεχνών. Στα άδυτα του φαρμακείου στήνονταν αυτοσχέδια έργα, εκεί πρωτομάλωσαν ο ίδιος ο Πεντζίκης με τον Ηλία Πετρόπουλο (μαθητής του κι αυτός), εκεί διαμορφώθηκε η κατανυκτική συνείδηση του Βορρά, που ωστόσο πάντα διέθετε τα δικά της ανατρεπτικά δεδομένα.

Το παράδειγμα του Πεντζίκη: ο χριστιανικός μοντερνισμός

Η συμβολοποιημένη εκδοχή του φαρμακείου διαφαίνεται κυριολεκτικά και από την ίδια την ταμπέλα του. Ο Ν. Γ. Πεντζίκης ήταν ο πρώτος που είχε τολμήσει τότε, σκανδαλίζοντας τα ήθη της εποχής, να ξεκρεμάσει το τελικό ***ν*** από τη λέξη «φαρμακείον». Στο ιστορικό αυτό φαρμακείο σύχναζαν από τον Γιώργο Κιτσόπουλο μέχρι τον Κάρολο Τσίζεκ και από ζωγράφους όπως ο Νίκος Σαχίνης έως την ίδια την αδελφή του Πεντζίκη, τη γνωστή ποιήτρια Ζωή Καρέλλη. Με έναν εντελώς ιδιόμορφο τρόπο, ο Πεντζίκης, την ίδια στιγμή που έδειχνε να είναι μυσταγωγικά αγκυροβολημένος στις χριστιανικές αξίες του Βορρά, κατάφερε να αναδείξει τις πλέον ριζοσπαστικές και νεωτερικές μορφές έκφρασης. Από τα γραπτά του μέχρι τα ζωγραφικά έργα του, τα πάντα μαρτυρούσαν έναν καλλιτεχνικά προφητικό τρόπο ανάδειξης του κόσμου, που μπορεί φαινομενικά να χαρακτηρίστηκε χριστιανικός, κατ' ουσίαν όμως επιδαψίλευε αφειδώλευτα καινοτομίες και προτάσεις. Χαρακτηριστικό είναι το ***Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*** —εμπνευσμένο από ένα διήγημα του Δροσίνη του 1922—, αποκαλυπτικό της έντασης με την οποία ο Πεντζίκης συνήθιζε να ανακατεύει νέους τρόπους, κόντρα στους αυστηρούς φιλολογικούς κανόνες. Αν και η γραφή πολλές φορές μοιάζει, εν προκειμένω, ασύνδετη και η ιστορία χάνεται στις δαιδαλώδεις ατραπούς της αφήγησης, το αποτέλεσμα καταγαύζει δύναμη και εύρος. Η βασική δομή εγκαταλείπεται χάριν ενός εγχειρήματος που εμπλέκει παρελθόν με μέλλον, φαντασία με πραγματικότητα. Οι σύγχρονοι αναλυτές θέλουν την ***Κυρία Έρση*** να οφείλει πολλά στο πειραματικό εργαστήρι των Oulipo (το εργαστήρι ανοιχτής λογοτεχνίας που ιδρύθηκε το 1960 στο Παρίσι). Ήδη όμως τα ψήγματα του μοντερνισμού που εισήγαγε ο Πεντζίκης διαφαίνονταν από την εποχή του πρωτοποριακού, για τα δεδομένα της εποχής, περιοδικού ***Μακεδονικές Ημέρες***. Φιλόλογοι περιωπής της εποχής, όπως ο Λίνος Πολίτης, είχαν από τότε τονίσει τον καταλυτικό ρόλο της εν λόγω επιθεώρησης —στην οποία συμμετείχε ο κορυφαίος πεζογράφος—, τόσο σε εκφραστικό όσο και σε ιδεολογικό επίπεδο, και την είχαν αναδείξει ως όργανο μιας κοσμοπολιτικής, καθολικής ανησυχίας, που ξεπερνούσε τα στεγανά της Θεσσαλονίκης. Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, Πέτρος Σπανδωνίδης, Αρκάδιος Λευκός, Τάκης Βαρβιτσιώτης και φυσικά Ν. Γ. Πεντζίκης είναι μόνο μερικά από τα ονόματα που συνδέθηκαν με την πρωτοποριακή αυτή κίνηση, που δεν ανεχόταν τη γραμμική εξέλιξη του λογοτεχνικού κανόνα. Σε αυτήν την πολύτιμη παρακαταθήκη που χάρισαν οι ***Μακεδονικές Ημέρες*** στήθηκε το μετέπειτα οικοδόμημά της και ξεπήδησαν οι γόνιμες φωνές που στόχο είχαν να χτυπήσουν με κάθε τρόπο τους υψιπετείς μύθους της Γενιάς του '30.

Ο νέος τόνος του Γιώργου Ιωάννου

Πολύ συνειδητά λοιπόν, κινούμενη στο ίδιο ανανεωτικό κλίμα, η γραφή του Γιώργου Ιωάννου επιλέγει ως γραμμή πλεύσης το ρεαλιστικό στοιχείο, απαντώντας με αυτόν τον τρόπο στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό των Αθηναίων σουρεαλιστών και εισάγοντας έναν "νέο τόνο" στη λογοτεχνία. Στα γραπτά του Ιωάννου το φανταστικό αρύεται από το καθημερινό, διαμορφώνοντας ένα δικό του ανοιχτό «έργω εν προόδω». Οι φτωχοδιάβολοι ή οι περήφανοι παρίες των περιχώρων της Θεσσαλονίκης βρίσκουν καταφύγιο στη φαντασίωση και στον συμβολισμό του έρωτα και της σάρκας. Το μέρος των αφανών, εκεί όπου σέρνονται παραδαρμένα τα σώματα και παλεύουν οι ψυχές, αναδεικνύει τις πιο καινοφανείς ιδέες. Ακόμη και οι όποιες παρομοιώσεις και μεταφορές παρασύρονται από την ανάγκη τους να εκφράσουν την απόγνωση της καθημερινότητας. Η Θεσσαλονίκη του Ιωάννου ενδεχομένως ενίοτε φαντάζει σαν μια σειρά «από ακαλαίσθητα γυμνά λαμπιόνια» ή «σαν απέραντο χασάπικο χωρίς πελατεία» (***Το δικό μας αίμα***). Γίνεται εντέλει φορέας ενός συμβολισμού που εκφράζει τον παραλογισμό που βίωναν στην καθημερινότητά τους οι κάτοικοι της πόλης με τους αλλεπάλληλους πολέμους, τις κακουχίες και την προσφυγιά.

Από τα σπαράγματα αυτού του ιδιότυπου μοντερνισμού που εδράζεται στον πιο γοητευτικά απογυμνωμένο ρεαλισμό ξεπήδησαν άλλωστε τα καινοφανή έργα του Δημήτρη Δημητριάδη, του (Καβαλιώτη) Γιώργου Χειμωνά, καθώς και τα διηγήματα του Γιώργου Σκαρμπαδώνη. Επιπλέον, εμμένοντας στην αμιγώς ελληνική σφραγίδα του διηγήματος, ο Σκαρμπαδώνης δείχνει να λαμβάνει σοβαρά υπόψη τον σουρεαλιστικό αέρα που φύσηξε πίσω από τις σελίδες ενός Ξεφλούδα ή ενός Αλαβέρα (εκδότη του περιοδικού ***Νέα Πορεία***, 1955-2001) . Η γλώσσα του, απλή και απέριττη, εμπεριέχει ή μάλλον, καλύτερα, συνοψίζει όλους τους προϋπάρχοντες αλλόκοτους πρωταγωνιστές που περιδιαβάζουν στην πόλη. Από την παλαιότερη κυρία Σωσώ, που το μόνο που λαχταρά είναι να βγει έναν περίπατο, μέχρι τους πιο πρόσφατους φοιτητές που θέλησαν να φτιάξουν μια βάρκα στο καθιστικό τους (***Περιπολών περί πολλών τυρβάζω***, Μεταίχμιο), είναι τεράστιο το εύρος των σουρεαλιστικών χαρακτήρων που προσφέρει η γραφή του Σκαρμπαδώνη. Αντίστοιχα, η Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, μυθιστοριογράφος, πανεπιστημιακός και θεωρητικός, γνωρίζει τι ακριβώς διαμόρφωσε τον ρεαλισμό (λογοτεχνικό και πολιτικό) της Θεσσαλονίκης, από τα σπάργανα έως τη σημερινή κοινωνικοπολιτική συνθήκη. Αυτόν ξαναζωντανεύει όταν γράφει για τον Γεώργιο Σκληρό, αυτόν έχει στον νου της όταν μιλάει για τον «Μοντερνισμό στη φιλοσοφία».[6]

Αλλά και η Σοφία Νικολαΐδου ξέρει ιδανικά να εγκολπώνει την ιστορία της πόλης και όλης της Ελλάδας στο μυθιστορηματικό της σύμπαν (βλέπε και το σχετικά πρόσφατο ***Απόψε δεν έχουμε φίλους***, Μεταίχμιο 2010). Κοντολογίς, η πολιτική και η ιστορία ποτέ δεν μένουν μακριά από το φόντο ή το προσκήνιο μιας λογοτεχνίας που επαίρεται για την καταγωγή της. Άλλωστε, στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης, η εντοπιότητα δεν λειτουργεί ως τροχοπέδη αλλά το αντίθετο, ως αφορμή για να ξεδιπλωθούν δυναμικές ανείπωτες, να δοθεί βαρύτητα στην ποιητική λεπτομέρεια που ξεπηδά από τις γωνιές της πόλης και από την ανεξάντλητη καθημερινότητά της. Χωρίς να μπορούμε, εν προκειμένω, να αναφερθούμε στον τεράστιο ρόλο που διαδραμάτισε η ποίηση στην αφηγηματική εξέλιξη, δίνοντας βάρος και χώρο στην πεζογραφία, δεν μπορούμε να μην διαπιστώσουμε μια ενιαία γραμμή που ξεκινά από τον πιο ωμό ρεαλισμό για να καταλήξει στην πιο δυναμική ιδέα, τον ίδιο τον άνθρωπο. Αυτόν δεν λησμονεί ποτέ από τα γραπτά του ο πεζογράφος της Θεσσαλονίκης, οποιαδήποτε κατεύθυνση και αν ακολουθεί, με αποτέλεσμα να μένει κοντά στις πρωτογενείς πηγές της λογοτεχνίας και της ζωής. Και μέσα από τη θέση του στη, μικρή χωρογραφικά αλλά τεράστια συμβολικά, πολίχνη της πεζογραφίας μιας πόλης ανακαλύπτει με τον πλέον πρωτότυπο τρόπο την αντίστροφη τεράστια δυναμική που έχουν οι μικρές πόλεις και αφηγήσεις. Κάποτε ο Κάφκα είχε μιλήσει δυναμικά για το εύρος που διαθέτουν οι λογοτέχνες των μικρών χωρών και των μειονοτήτων·[7] σήμερα η ζωντανή αυτή συνθήκη αποκαλύπτεται στη Θεσσαλονίκη. Και σε όσους διατείνονται ότι η πόλη μπορεί να μην έχει απωλέσει τη λογοτεχνική της ταυτότητα αλλά έχει στερηθεί τα παλιά λογοτεχνικά στέκια, θα συμβουλεύαμε να κάνουν μια βόλτα από μέρη, όπως για παράδειγμα, το «Σαιξπηρικόν». Στο μικρό αυτό βιβλιοπωλείο, όπου κατοικοεδρεύουν φιλόσοφοι και ποιητές, θάλλουν ακόμη οι ιδέες, όπως αντίστοιχα συμβαίνει και στους κόλπους της πληθώρας των περιοδικών όπως η ***Παράλλαξη*** ή το ***Εντευκτήριο***. Η πόλη της Θεσσαλονίκης εξακολουθεί να αποκαλύπτει το πλούσιο ακόμη εύρος μιας ασπαίρουσας αφηγηματικής ιστορίας, που παραμένει κραταιά, ζωντανή και ρηξικέλευθη, απειλώντας δυναμικά τις μάλλον υπνώττουσες λογικές της πρωτεύουσας. ■

6. Όχι τυχαία, ακόμη και το πρόσφατο μυθιστόρημα της Αλεξάνδρας Δεληγιώργη, ***Ο τρυφερός σύντροφος***, είχε ως αναφορά τον κοσμοπολίτη Γεώργιο Σκληρό, έναν επαναστάτη διανοούμενο και γνήσιο εκφραστή του ρεαλισμού: «Υπήρξα ρεαλιστής από αγάπη για τον τόπο μου, όπου ήθελα να κυλήσει η ζωή μου. Και, για να τον τιμήσω, απαιτούσα να είμαι υπεύθυνος και προσωπικός, να θέλω αλλά και να σκέφτομαι τι θα ήταν καλύτερο για μένα και για τους άλλους και με ποια σειρά. Κι όπως δεν ήμουν ιδεαλιστής, δεν ήμουν ούτε υλιστής, γιατί η ζωή δεν μετριέται με βάση όσα βλέπεις, φοράς, τρως, αλλά με βάση όσα καταφέρνεις να δεις και να κάνεις με συνεργό τους πόθους και τη δύναμη της ψυχής σου να κρίνει ποιοι από δαύτους αξίζουν και ποιοι είναι σκέτη χίμαιρα που σε παραπλανά και μάταια ροκανίζει τον χρόνο σου» ομολογεί ο ήρωας της Δεληγιώργη στο βιβλίο.
7. Βλέπε σχετικά Ζιλ Ντελέζ και Φελίξ Γκουατταρί, ***Κάφκα: Για μια ελάσσονα λογοτεχνία***, μετ.: Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Καστανιώτης 1998.

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΦΡΑΓΚΟΓΛΟΥ**
Φιλολόγου

Η Ασίνη... της Θεσσαλονίκης (1974-2011: Ταξίδια με τις θεατρικές ομάδες της Θεσσαλονίκης)

Α. Κοιτάξαμε όλο το πρωί γύρω γύρω το κάστρο
αρχίζοντας από το μέρος του ίσκιου εκεί που η θάλασσα
πράσινη και χωρίς αναλαμπή, το στήθος σκοτωμένου παγονιού
μας δέχτηκε όπως ο καιρός χωρίς κανένα χάσμα.

Το τηλέφωνο χτύπησε πριν από έξι μήνες. Με συνοπτικές διαδικασίες, μου ζήτησαν να γράψω ένα άρθρο για την παρουσία των τοπικών θεατρικών σχημάτων (πλην Κ.Θ.Β.Ε.) από τη μεταπολίτευση ώς σήμερα. Αφορμή ο εορτασμός των εκατό χρόνων από την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης. Βαθύτερη όμως αιτία η ανάγκη για μια καταγραφή του άγνωστου —για πολλούς— μόχθου νέων καλλιτεχνών, που επιχείρησαν να αποτυπώσουν το δικό τους στίγμα στον θεατρικό χάρτη της πόλης, συχνά πετροβολώντας τον ήλιο. Η πρόσκληση ήταν ταυτόχρονα και πρόκληση. Ο χρόνος που μου έδιναν αρκετός. Ευχαρίστησα και... δέχτηκα.

Άρχισα λοιπόν να ψάχνω σε συρτάρια και κιβώτια για προγράμματα παραστάσεων, να οργανώνω μια μικρή έρευνα σε αρχεία εφημερίδων, ξέροντας πως συχνά θα κινδύνευα να βρεθώ ταξιδιώτης σε μια θάλασσα σκοτεινή, που θα ξέβραζε κουφάρια και θυμητάρια από αγώνες και αγωνίες της σκηνής μιας άλλης εποχής.

Β. Οι φλέβες του βράχου κατέβαιναν από ψηλά
στριμμένα κλήματα γυμνά πολύκλωνα ζωντανεύοντας
στ' άγγιγμα του νερού, καθώς το μάτι ακολουθώντας τις
πάλευε να ξεφύγει το κουραστικό λίκνισμα
χάνοντας δύναμη ολοένα.

Ο καιρός περνούσε αργός και σκεπτικός. Και το εγχείρημα γινόταν όλο και πιο περίπλοκο. Μήπως επρόκειτο για το μάταιο μιας ανάστασης; Μήπως η επιστημοσύνη για μια υπόθεση της καρδιάς φτήναινε το όλο εγχείρημα; Φυσικά, υπάρχει και ο αντίλογος μιας τεχνοκρατικής καταγραφής, απόλυτα εναρμονισμένης με το κλίμα των ημερών. Αλλά το μάτι αρνιόταν πεισματικά ν' ακολουθήσει τη λογική των αριθμών και την προσπάθεια να βρεθεί μια συνισταμένη μέσα από κριτικές, παρουσιάσεις, δελτία Τύπου.



Κάτω από το Γαλατόδασος (Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»), σκην.: Νίκος Αρμάος

Ποιος θα ήταν ο καταλληλότερος δρόμος; Ή έπρεπε να αποδεχθώ το αδιέξοδο; Κουρασμένος, χαμένος μέσα στο αέναο λίκνισμα των στατιστικών στοιχείων, ένιωθα πως όλα με οδηγούσαν στην παραίτηση. Και τότε, μέσα στη δίνη φάνηκε ένα, μικρό στην αρχή, φως: εικόνες παραστάσεων όπου κι εγώ είχα έναν ρόλο μέσα στο κοινό. Μνήμες πολύτιμες από θεατρικές εμπειρίες των τελευταίων σαράντα, περίπου, χρόνων. Έπιασα τον μίτο της προσωπικής μνήμης και τον ακολούθησα...

Γ. Από το μέρος του ήλιου ένας μακρύς γιαλός ολάνοιχτος
και το φως τρίβοντας διαμαντικά στα μεγάλα τείχη.
Κανένα πλάσμα ζωντανό τ' αγριοπερίστερα φευγάτα
κι ο βασιλιάς της Ασίνης που τον γυρεύαμε δυο χρόνια τώρα
άγνωστος λησμονημένος απ' όλους κι από τον Όμηρο
μόνο μια λέξη στην Ιλιάδα κι εκείνη αβέβαιη
ριγμένη εδώ σαν την εντάφια χρυσή προσωπίδα.
Την άγγιξες, θυμάσαι τον ήχο της; κούφιο μέσα στο φως
σαν το στεγνό πιθάρι στο σκαμμένο χώμα·
κι ο ίδιος ήχος μες στη θάλασσα με τα κουπιά μας.

1974. Ο ήλιος της μεταπολίτευσης λούζει την Ελλάδα και της χαρίζει διαμαντικά, όχι μόνο στο πολιτικό επίπεδο αλλά και στο καλλιτεχνικό. Στη Θεσσαλονίκη, το τιμόνι του Κ.Θ.Β.Ε. το κρατά ο Μίνως Βολανάκης, προσφέροντας στο κοινό συναντήσεις με μεγάλα έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου σε εξαιρετικά σημαντικές παραστάσεις· σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα το πολιτικό θέατρο ήταν παρόν (*Φουέντε Οβεχούνα, Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάττι, Οι αριθμημένοι*).

Απέναντι σ' αυτές τις επιλογές του θεατρικού γίγαντα της πόλης, το Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, γεννημένο μέσα στη δικτατορική επταετία, αποφασίζει να εφαρμόσει τη δική του επιθετική πολιτική. Επιλέγει ν' ανεβάσει —συχνά με ριζοσπαστικό για την εποχή τρόπο— έργα που εκφράζουν άμεσα μια πολιτική στάση, που σχολιάζουν την κοινωνικοοικονομική πραγματικότητα της χώρας, που επιχειρούν να κινητοποιήσουν το θεατρικό κοινό. Τέτοιες είναι οι περιπτώσεις της *Απεργίας* του Γιώργου Σκούρτη αλλά και της πολιτικής επιθεώρησης *Η Ελλάδα το ράντζο το δικό μ'* (γραμμένης από μέλη του Θ.Ε.Θ.), παραστάσεων που αντέταξαν τον ωμό ρεαλισμό και την οξεία κριτική τους στην επιλογή των γοητευτικών θεατρικών παραβολών του Κρατικού.



Μινέττι ΙΙΙ (Κ.Θ.Ε.Θ.), σκην.: Πέτρος Ζηβανός

Σ' αυτό το σημείο, είναι ανάγκη να επισημανθεί το γεγονός ότι οι περισσότερες θεατρικές ομάδες που έδρασαν στη Θεσσαλονίκη μετά το '74 καθόρισαν το στίγμα τους αντιστικτικά προς το Κρατικό —και ως προς το ρεπερτόριο και ως προς την αισθητική—, αναγνωρίζοντας όμως ταυτόχρονα τον καθοριστικό ρόλο του τελευταίου στην πολιτιστική ζωή της πόλης. Εξάλλου, πολλά ιδρυτικά μέλη τους προήλθαν από τους κόλπους της δραματικής σχολής του. Έτσι, οι διαδρομές τους υπήρξαν παράδρομοι της δεύτερης κρατικής σκηνής, αλλά όχι νέοι δρόμοι, παρά το ενδιαφέρον και τα μαγικά τους ταξίδια. Στο βάθος ακουγόταν πάντα ο ίδιος ήχος.

Δ. Ο βασιλιάς της Ασίνης ένα κενό κάτω απ' την προσωπίδα
παντού μαζί μας παντού μαζί μας, κάτω από ένα όνομα:
«Ασίνην τε... Ασίνην τε...»
και τα παιδιά του αγάλματα
κι οι πόθοι του φτερουγίσματα πουλιών κι ο αγέρας
στα διαστήματα των στοχασμών του και τα καράβια του
αραγμένα σ' άφαντο λιμάνι·
κάτω απ' την προσωπίδα ένα κενό.

Καθώς στα 1977 ο νέος διευθυντής του Κ.Θ.Β.Ε. Σπύρος Ευαγγελάτος άρχισε να επενδύει σε μια δυναμική και ποσοτική έκρηξη δημιουργίας (παιδική σκηνή, ποντιακή σκηνή, Όπερα Θεσσαλονίκης, κλιμάκια Θράκης και Ανατολικής Μακεδονίας, αλλά και νέα σκηνή — αρχικά πάνω στη σκηνή του Ε.Μ.Σ. και αργότερα στο Υπερώο), στον θεατρικό ορίζοντα της Θεσσαλονίκης παρατηρήθηκαν συνεχείς εκρήξεις, σαν απάντηση στην τακτική Ευαγγελάτου. Το σημαντικό είναι ότι η συγκεκριμένη έκρηξη των νέων θεατρικών ομάδων έγινε στη Θεσσαλονίκη πριν από την αντίστοιχη έκρηξη στην Αθήνα με τη «Σκηνή» και το «Ανοιχτό Θέατρο» στις αρχές της δεκαετίας του '80.

Με λίγους μήνες διαφορά, στα 1979, παρουσιάζουν τις πρώτες δουλειές τους η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» (***Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*** του Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία Κόλιν Χάρις) και η Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης (***Μεταμφιέσεις*** του Τομ Στόπαρντ, σε σκηνοθεσία Ρούλας Πατεράκη). Η πρώτη αποτέλεσε, στο πέρασμα του χρόνου, την πιο σταθερή παρουσία στα θεατρικά πράγματα της Θεσσαλονίκης, βασισμένη στο κέφι και τη συντροφικότητα μιας ομάδας αποφοίτων της δραματικής σχολής του Κρατικού, κάτω από την άγρυπνη φροντίδα του θεατρολόγου Νικηφόρου Παπανδρέου. Στόχοι, στα πρώτα της βήματα, η τριβή των νέων ηθοποιών με σημαντικά κείμενα (***Η πόλη, Περιμένοντας τον Γκοντό, Θείος Βάνιας***), η αποθέωση της θεατρικής σύμβασης (λιτότητα στην όψη), η ενασχόληση με τον ποιητικό λόγο (αφιερώματα στον Ρίτσο και στον Ελύτη), αλλά και η έμφαση στην ουσιαστική θεατρική αγωγή (σταθμός το ανέβασμα της ***Οδύσσειας*** με άξονες τη μεταμφίεση και το παιχνίδι). Η δεύτερη, έχοντας —σε αντίθεση με την πρώτη— μόνιμη θεατρική στέγη στον «Άδωνι», στην περιοχή της Ανάληψης, καθορίστηκε από την παρουσία της Ρούλας Πατεράκη, μαθήτριας του Κυριαζή Χαρατσάρη, που επιχείρησε με μαθητές της δραματικής σχολής της να ταράξει τα νερά της ελληνικής θεατρικής λίμνης. Ουσιαστική και ανεπανάληπτη



Hamlet II («Νέες Μορφές»), σκην.: Γιάννης Παρασκευόπουλος

θεατρική εμπειρία η μέθεξη στις ***Μεταμφιέσεις*** του Στόπαρντ, γέννησε ελπίδες για τη δημιουργία ενός νέου θεατρικού δρόμου. Φασμπίντερ, Μπέκετ και Ίψεν, σε τολμηρές παρουσιάσεις, ήταν οι επόμενες επιλογές, που με τα συν και τα πλην τους σόκαραν συχνά ένα συντηρητικό κοινό και οδήγησαν την Πατεράκη στην Αθήνα στα μέσα της δεκαετίας του '80.

Δίπλα στα φτερουγίσματα των παιδιών της Πειραματικής και στον αγέρα των στοχασμών της Πατεράκη, στα ανατολικά κάνει την εμφάνισή του λίγο αργότερα το Καφεθέατρο Θεσσαλονίκης, επιχειρώντας να παρουσιάσει σε εντελώς "νέους"" και "άλλους" χώρους κλασικά έργα (χαρακτηριστική η περίπτωση των ***Ιππέων*** του Αριστοφάνη).

Ε. Πίσω από τα μεγάλα μάτια τα καμπύλα χείλια τους βοστρύχους
ανάγλυφα στο μαλαματένιο σκέπασμα της ύπαρξής μας
ένα σημείο σκοτεινό που ταξιδεύει σαν το ψάρι
μέσα στην αυγινή γαλήνη του πελάγου και το βλέπεις:
ένα κενό παντού μαζί μας.

Στα 1982, η πολιτεία αποφασίζει να επέμβει ουσιαστικά στο φαινόμενο της θεατρικής έκρηξης στη Θεσσαλονίκη. Θεσπίζονται οι «Γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου», με αξιοποίηση του Θεάτρου Κήπου. Βασικός στόχος ήταν να δοθεί βήμα στους νέους θιάσους της πόλης, για να δείξουν "συναγωνιστικά" τη δουλειά τους, για μια βδομάδα ο καθένας, κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. Εκείνα μάλιστα τα πρώτα χρόνια του θεσμού υπήρχε συγκεκριμένος θεματικός άξονας πάνω στον οποίο όφειλαν να προσαρμόσουν τις επιλογές ρεπερτορίου τα σχήματα της πόλης. Αυτό το τελευταίο σημείο παρέμεινε "σκοτεινό", σε αχρηστία, για περίπου είκοσι πέντε χρόνια, για να επανέλθει φέτος με την παραλλαγή των περισσοτέρων του ενός θεατρικών αξόνων που επέλεξε η παρούσα διοίκηση του Δήμου.

ΣΤ. Και το πουλί που πέταξε τον άλλο χειμώνα
με σπασμένη φτερούγα
σκήνωμα ζωής,
κι η νέα γυναίκα που έφυγε να παίξει
με τα σκυλόδοντα του καλοκαιριού
κι η ψυχή που γύρεψε τσιρίζοντας τον κάτω κόσμο
κι ο τόπος σαν το μεγάλο πλατανόφυλλο που παρασέρνει ο χείμαρρος του ήλιου
με τ' αρχαία μνημεία και τη σύγχρονη θλίψη.



Μπερλίν Αλεξάντερπλατς («Ακτίς Αελίου»), σκην.: Θωμάς Βελισσάρης

Τη δεκαετία του '80, καθώς το Θεατρικό Εργαστήρι έκλεισε τον κύκλο του μετά από τις ενδιαφέρουσες αναγνώσεις του πάνω στη ***Δολοφονία του Μαρά*** του Πέτερ Βάις, στο ***Φιόρο του Λεβάντε*** του Ξενόπουλου και στα ***Γούστα του κυρίου Σλόαν*** του Τζο Όρτον, και τα μέλη του «πέταξαν με σπασμένες φτερούγες» στην Αθήνα, στο Κρατικό, στην Πειραματική, καθώς η Πατεράκη «έφυγε να παίξει με τα σκυλόδοντα» της θεατρικής πρωτεύουσας, πολλές ψυχές νέων καλλιτεχνών θέλησαν να υψώσουν τη δική τους φωνή. Η Μόνα Κιτσοπούλου με την «Παράθλαση», η Ελένη Γερασιμίδου και ο Αντώνης Ξένος με το «Καφεθέατρο Αντιγονιδών», η Εύα Παπαγεωργίου με το «Αιθερόπλοο», ο Αχιλλέας Ψαλτόπουλος με το «Θέατρο Αναζήτησης Θεσσαλονίκης», αποτέλεσαν τις νέες δυνάμεις της πόλης, με προτάσεις πάνω στο ξένο σύγχρονο ρεπερτόριο, στην ελληνική επιθεώρηση, στην κομέντια ντελ άρτε και στους ξένους κλασικούς αντίστοιχα. Από αυτά τα σχήματα μόνον η «Παράθλαση» συνεχίζει να λειτουργεί, ενώ τα άλλα παρασύρθηκαν από τον «χείμαρρο της σύγχρονης θλίψης».

Για ένα μικρό διάστημα, στα μέσα της δεκαετίας, καλλιτέχνες με διαφορετική προέλευση (Πάνος Θεοδωρίδης, Δέσποινα Πανταζή, Γιώργος Ακοκκαλίδης, Σάκης Παπαδημητρίου, Τζίμης Πανούσης, Ηλίας Ζάικος, Κώστας Βόμβολος, Ρούλα Μανισσάνου, Απόστολος Βέττας και άλλοι) επιχείρησαν να μπολιάσουν —κυρίως— την αριστοφανική κωμωδία με ήχους σύγχρονους και χρώματα γοητευτικά, τόσο με τη «Θεατρική Διαδρομή» όσο και με το «Στούντιο 65».

Παράλληλα, η Πειραματική Σκηνή, μετά από μια περίοδο επιτυχούς ενασχόλησης με την κωμωδία (***Η βεγγέρα, Το παιχνίδι της σφαγής***), στράφηκε στο σύγχρονο ρεπερτόριο (Γκέρνυ: ***Η τραπεζαρία***, Μισίμα: ***Νύχτες χαμένων ερώτων***), κατορθώνοντας να βρει και μόνιμη θεατρική στέγη (πρώτα στο «Αυλαία» και μετά στο «Αμαλία»).

Στον χώρο του εναλλακτικού θεάματος, ευχάριστη υπήρξε η εμφάνιση του σχήματος «Άγαμοι Θύται», στο πέρασμα προς την τελευταία δεκαετία του εικοστού αιώνα. Με καυστικό χιούμορ, αμεσότητα και ανατρεπτική διάθεση, έκριναν την ταραχώδη κοινωνικοπολιτική ζωή της Ελλάδας του '90. Η μεγάλη ανταπόκριση του κοινού στα συγκεκριμένα δρώμενα οδήγησε, σύντομα, την ομάδα στην Αθήνα.

Τέλος, στον χώρο του παιδικού θεάτρου, το Νέο Θέατρο Θεσσαλονίκης αρχίζει μια πολιτική γνωριμίας των παιδιών με κλασικά κείμενα, ελληνικά και ξένα, με έμφαση στον χορό και στο τραγούδι (είναι χαρακτηριστικό ότι στη συγκεκριμένη ομάδα έχουν σκηνοθετήσει οι χορογράφοι Ισίδωρος Σιδέρης και Κωνσταντίνος Ρήγος).



Ηρακλείδες («Angelus Novus»), σκην.: Δαμιανός Κωνσταντινίδης

Ζ. Κι ο ποιητής αργοπορεί κοιτάζοντας τις πέτρες κι αναρωτιέται
υπάρχουν άραγε
ανάμεσα στις χαλασμένες τούτες γραμμές τις ακμές τις αιχμές τα κοίλα και τις καμπύλες
υπάρχουν άραγε
εδώ που συναντιέται το πέρασμα της βροχής του αγέρα και της φθοράς
υπάρχουν, η κίνηση του προσώπου το σχήμα της στοργής
εκείνων που λιγόστεψαν τόσο παράξενα μες στη ζωή μας
αυτών που απόμειναν σκιές κυμάτων και στοχασμοί με την απεραντοσύνη του πελάγου.

Καθώς ο εικοστός αιώνας βαδίζει στη δύση του, η μνήμη μοιάζει θρυμματισμένη. Οι νέες θεατρικές ομάδες του '70 και του '80 έσβησαν πάνω στη νιότη τους· το θέατρο «έχει λιγοστέψει τόσο παράξενα μες στη ζωή μας». Σε πείσμα των αντίξοων συνθηκών, η Πειραματική Σκηνή διανύει, κατά τη δεκαετία του '90, την πιο ώριμη περίοδό της, χαρίζοντάς μας διαμάντια όπως το ***Κάτω από το Γαλατόδασος*** του Ντύλαν Τόμας, σε σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου ή το ***Χορεύοντας στη Λούνασα*** του Μπράιαν Φρίελ, σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη. Παράλληλα, στη σκηνοθετική ομάδα του Χουρμουζιάδη, του Αρμάου και της Βασιλικιώτη προστίθενται οι νέες δυνάμεις του Ζηβανού και της Καλαϊτζή. Το πιο σημαντικό όμως βήμα της Πειραματικής Σκηνής έγινε στα 1994, όταν εγκαινιάστηκε ο θεσμός της «Θεατρικής Άνοιξης», που για μια δεκαπενταετία πρόσφερε στο θεατρόφιλο κοινό της Θεσσαλονίκης την ευκαιρία να γνωρίσει σύγχρονες τάσεις και μοντέρνες αναγνώσεις τόσο του ευρωπαϊκού όσο και του ελληνικού θεάτρου.

Και ενώ η Θεσσαλονίκη βάδιζε για το πολύπαθο '97 (χρονιά της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης), σε υπόγεια του κέντρου της πόλης έκαναν την εμφάνισή τους καινούργιες ομάδες, όπως οι «Νέες Μορφές» και η «Λύκη Βυθού». Ψυχή της πρώτης ο Γιάννης Παρασκευόπουλος και η Μαγδαληνή Μπεκρή, της δεύτερης ο Παύλος Δανελάτος και ο Δαμιανός Κωνσταντινίδης. Η παρουσία των θιάσων αυτών, παρότι λιγόχρονη, υπήρξε καθοριστική για τη θεατρική ζωή της πόλης, για δύο λόγους: αφενός πρότεινε ρηξικέλευθες αναγνώσεις σύγχρονων ή κλασικών έργων (χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των εκδοχών του ***Άμλετ*** από τον Γιάννη Παρασκευόπουλο και του ***Μαύρου παραμυθιού*** του Χάινερ Μίλερ από τον Δαμιανό Κωνσταντινίδη)· αφετέρου —και κυρίως— δημιούργησε ένα νέο κοινό, συχνά φανατικό, που όμως δεν βλέπει απλά θέατρο, αλλά και συζητά για το θέατρο.

Στον χώρο των υποδομών, είναι αξιοσημείωτο ότι πολλοί περιφερειακοί δήμοι της πόλης δημιουργούν αίθουσες θεάτρου, συχνά εξαιρετικές όπως στην περίπτωση της Καλαμαριάς, οι οποίες όμως τις περισσότερες φορές παραμένουν κενές ή παραχωρούνται στα ερασιτεχνικά θεατρικά σχήματα των δήμων. Στην πολιτική οι τοίχοι ευτυχούν, οι άνθρωποι ατυχούν.



Απόκοπος («Εταιρεία Θεάτρου Χώρος»), σκην.: Σίμος Κάκαλας

Η. ή μήπως όχι δεν απομένει τίποτε παρά μόνο το βάρος
η νοσταλγία του βάρους μιας ύπαρξης ζωντανής
εκεί που μένουμε τώρα ανυπόστατοι λυγίζοντας
σαν τα κλωνάρια της φριχτής ιτιάς σωριασμένα μέσα στη διάρκεια της απελπισίας
ενώ το ρέμα κίτρινο κατεβάζει αργά βούρλα ξεριζωμένα μες στο βούρκο
εικόνα μορφής που μαρμάρωσε με την απόφαση μιας πίκρας παντοτινής.
Ο ποιητής ένα κενό.

Παρ' όλα τα πυροτεχνήματα για την αυγή της νέας χιλιετίας, στο θεατρικό σκηνικό της πόλης ο θεατής νιώθει ένα κενό. Ο υπερτροφικός κρατικός γίγαντας, έχοντας στην κατοχή του τρεις τεράστιες αίθουσες, αναλώνεται σε υπερπαραγωγές, συχνά αμφίβολης ποιότητας.

Κόντρα στην πολιτική των μεγαλεπήβολων σχεδίων, εμφανίζονται, γύρω στο 2000, αρκετοί μικροί θίασοι, σε υπόγεια οι περισσότεροι, αλλά και σε ορόφους πολυκατοικιών ή σε άλλους εναλλακτικούς χώρους. Η «Ακτίς Αελίου», πάνω από μια δεκαετία, ερευνά και πειραματίζεται σε κείμενα με εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα, όπως η ***Μεταμόρφωση*** του Κάφκα ή το ***Μπερλίν Αλεξάντερπλατς*** του Ντέμπλιν. Ο «Angelus Novus» στεγάζει τα οράματα του Δαμιανού Κωνσταντινίδη στο στρατόπεδο Κόδρα. Η «Ούγκα Κλάρα» μεταμορφώνει σε θέατρο τον τρίτο όροφο μιας πολυκατοικίας, δοκιμάζοντας τις δυνάμεις της στο σύγχρονο ρεπερτόριο, ελληνικό και ξένο. Το «Μικρό Θέατρο» γνωρίζει στο κοινό ενδιαφέροντα σύγχρονα έργα, παντρεύοντας στο σανίδι πεπειραμένους και νέους ηθοποιούς. Το «Πανδαιμόνιο 7» δοκίμασε την αντοχή του σε απαιτητικά κείμενα, όπως ***Ο Άρντεν απ' το Φέβερσαμ*** ή το ***Χιλιαεννιακόσια*** του Αλεσάντρο Μπαρίκο. Ο Πέτρος Ζηβανός, με το «Κέντρο Θεατρικής Έρευνας Θεσσαλονίκης», δίνει τη δυνατότητα σε νέους να αναμετρηθούν με τη σκηνή, ενώ και ο ίδιος αναμετριέται με σημαντικά έργα (ιδιαίτερο ενδιαφέρον είχαν οι τρεις εκδοχές του ***Μινέττι*** του Τόμας Μπέρνχαρντ, σε διαφορετικούς χώρους, με τον Δημήτρη Βάγια να επιχειρεί στον κεντρικό ρόλο το πέρασμα από μια εξωστρεφή υποκριτική σε μια σπαρακτική ενδοσκόπηση). Η «Νέμεση» της Τίνας Στεφανοπούλου πειραματίζεται συχνά στο αυτοσχεδιαστικό θέατρο, ενώ η ομάδα του Νίκου Κουμαριά «Συνεργείο του χειμώνα» δοκιμάζεται σε ένα ενδιαφέρον θέατρο αφήγησης. Τέλος, ο Σίμος Κακάλας, με την «Εταιρεία Θεάτρου Χώρος», προσπαθεί να παντρέψει κλασικά κείμενα της θεατρικής ή λογοτεχνικής μας παράδοσης (***Γκόλφω, Απόκοπος***) με στοιχεία από τα γιαπωνέζικα μάνγκα ή το κουκλοθέατρο, μπολιάζοντας την παράδοση με μια εύφορη δημιουργικότητα.

Σήμερα, η «Ούγκα Κλάρα», το «Μικρό Θέατρο» και το «Πανδαιμόνιο 7» αποτελούν παρελθόν· το «Συνεργείο του χειμώνα» παραμένει εδώ και καιρό ανενεργό· ο Κακάλας έχει κατεβεί στο «κλεινόν άστυ». Οι άλλες τέσσερις ομάδες παραμένουν ενεργές, μέσα σ' ένα τοπίο θολό, «μέσα στη διάρκεια της απελπισίας» και —ίσως— «με την απόφαση μιας πίκρας παντοτινής».

Θ. Ασπιδοφόρος ο ήλιος ανέβαινε πολεμώντας
κι από το βάθος της σπηλιάς μια νυχτερίδα τρομαγμένη
χτύπησε πάνω στο φως σαν τη σαΐτα πάνω στο σκουτάρι:
«Ασίνην τε Ασίνην τε...».



Τρεις αδερφές («Passatempo»), σκην.: Γλυκερία Καλαϊτζή

2011. Η οικονομική κρίση έχει σαφέστατα τον αντίκτυπό της και στον χώρο του πολιτισμού. Το Κρατικό Θέατρο επιλέγει τη λύση του απόλυτου, ακραίου λαϊκισμού (***Οι Άγαμοι Θύται στο δημόσιο, Μαντάμ Σουσού, Οι Γερμανοί ξανάρχονται***). Οι θεατρικές ομάδες, χωρίς επιχορήγηση, φυτοζωούν αλλά και βλέπουν όλο τον αγώνα τους να καταλήγει σε αδιέξοδο. Και τότε έρχεται ένα θεατρικό πείραμα, στα τέλη Οκτωβρίου, η «Απογραφή πληθυσμού», πάνω σε μια ιδέα-πρόταση της Ιφιγένειας Ταξοπούλου. Σε μια τρίωρη παράσταση δίνουν, με κοινό θέμα, ραντεβού οι θεατρικές ομάδες της πόλης. Το θέμα: «Τι είδε ο απογραφέας;». Το αποτέλεσμα εκρηκτικό. Το κοινό έρχεται σε επαφή με νέες και άγνωστες —ως επί το πλείστον— ομάδες, που όμως διαθέτουν το θάρρος να καταθέσουν τη δική τους πρόταση για το θέατρο, πέρα από αγκυλώσεις και συγκρίσεις με τον τοπικό γίγαντα. Οι συντελεστές είναι συνήθως νέα παιδιά, απόφοιτοι του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ., που χαίρεται πια τους καρπούς της εικοσάχρονης ζωής του, αλλά και φοιτητές και ηθοποιοί των δραματικών σχολών και των θεατρικών εργαστηρίων της πόλης. Κι έτσι, αρχίζουμε πια να μιλάμε για τους «C for Circus», για τον «Μαύρο Γάντζο», για τον «Όμπερον», για το «Σχήμα Εκτός Άξονα», για τους «SonrLiBoom», για τους «Passatempo», για τους «Perros», για το «Θέατρο έξω από τα τείχη», για... για...

Μπορεί από το βάθος της σπηλιάς να βγήκε μια τρομαγμένη νυχτερίδα, μπορεί να χτύπησε πάνω στο φως σαν τη σαΐτα πάνω στο σκουτάρι, αλλά ένα είναι σίγουρο: πως δεν χάθηκε· πως ήρθε, για να μείνει.

I. Να 'ταν αυτή ο βασιλιάς της Ασίνης
που τον γυρεύουμε τόσο προσεχτικά σε τούτη την ακρόπολη
αγγίζοντας κάποτε με τα δάχτυλά μας την αφή του πάνω στις πέτρες.

Ίσως το πιο θανάσιμο αμάρτημα είναι η μιζέρια. Μια διαρκής γκρίνια μάς καταδυναστεύει και δεν μας αφήνει να χαρούμε, να συγκινηθούμε, να οργιστούμε, να μαλώσουμε. Συχνά, όλα στην κριτική μοιάζουν τυλιγμένα μέσα στο χαρτί τού «δεν θα ήταν καλύτερα αν...», τού «αν όμως...», τού «αλλά... ». Ίσως γι' αυτό δεν έχουμε βρει τον δικό μας βασιλιά της Ασίνης, την ουσία των θεατρικών ομάδων στη Θεσσαλονίκη από τη μεταπολίτευση και μετά. Ό,τι και αν λέει ο καθένας μας, το θέμα είναι πως αυτές οι ομάδες μάς έμαθαν να βλέπουμε θέατρο· ήταν τα μονοπάτια στα οποία χαιρόμασταν να χανόμαστε μετά τα πολυτελή γεύματα του Κρατικού. Τολμηρά ή λιγότερο τολμηρά, είχαν όλα κάτι που κανένας δεν μπορεί να το αμφισβητήσει: εντιμότητα. Αυτήν τη σκυτάλη της εντιμότητας παίρνουν οι νέες ομάδες, που σιγά σιγά χτίζουν ένα διαφορετικό και πολυπρισματικό θεατρικό πρόσωπο. Κι ελπίζω, μαζί με τον ποιητή, «να 'ναι αυτά ο βασιλιάς της Ασίνης που τον γυρεύουμε τόσο προσεχτικά» σε συζητήσεις και σε άρθρα, όπως τούτο που μόλις τελείωσε.

Ιούλιος 2012 ■

της **ΑΡΕΤΗΣ ΛΕΟΠΟΥΛΟΥ**
Ιστορικού της τέχνης, επιμελήτριας του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης

Θεσσαλονίκη, μια πόλη με παράδοση στο... skate!

Μία αφορμή: κάθε απόγευμα, στην περιοχή του Φαλήρου και στους στενούς δρόμους που οδηγούν προς την παραλία, ακούγεται ένας χαρακτηριστικός ήχος, διαπεραστικός και απροσδιόριστος: κάτι κινείται στον δρόμο και δεν είναι αυτοκίνητο ή κάποιο άλλο όχημα. Πρόκειται για νέους και παιδιά, που κατηφορίζουν ανέμελα με ένα πατίνι, μία σανίδα που έχει προσαρτημένες τέσσερις μικρές ρόδες και ονομάζεται —στα αγγλικά και διεθνώς πλέον— skateboard (ή skate εν συντομία). Τα παιδιά με τις σανίδες (που ενδεχομένως θα μπορούσαν να ονομαστούν στα ελληνικά «τροχοσανίδες») κατευθύνονται προς την παραλία, προς μια πλατεία, προς έναν δημόσιο χώρο που εξυπηρετεί το άθλημα με το οποίο ασχολούνται, το λεγόμενο επίσης στα αγγλικά (από την Αμερική άλλωστε προέρχεται) skateboarding. Μέχρι πρόσφατα η κοινότητα των αθλητών αυτών συγκεντρωνόταν κυρίως στο πάρκο του Φωκά (Δημοτικό πάρκο Φαλήρου), το οποίο τον Ιούνιο του 2012, λίγες μέρες προτού γιορτάσει τα 28 του χρόνια —στη διάρκεια των οποίων υπήρξε τόπος-ορόσημο για το άθλημα— κατεδαφίστηκε, ενόψει της διαμόρφωσης της νέας παραλίας.

Η δεύτερη αφορμή εντούτοις για το άρθρο αυτό ήρθε νωρίτερα, όταν, πριν από περίπου έναν χρόνο, ένας Πορτογάλος καλλιτέχνης που φιλοξενούνταν στην πόλη για την 3η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, έφτασε εδώ με την προσδοκία και τη λαχτάρα να γνωρίσει τη skate κουλτούρα της πόλης, δηλώνοντας χαρακτηριστικά ότι «η Θεσσαλονίκη είναι ευρέως γνωστό ότι διαθέτει μία από τις σημαντικότερες skate σκηνές στην Ευρώπη». Η πόλη αυτή διαθέτει παράδοση σε ένα άθλημα για το οποίο είναι μάλιστα και διεθνώς γνωστή. Πόσοι στη Θεσσαλονίκη το ξέρουν αυτό;

Μοιραία, τα δύο γεγονότα υπήρξαν οι λόγοι για να συνταχθεί αυτό το άρθρο, στο οποίο επιχειρείται μία ιστορική και ερμηνευτική προσέγγιση του skate ειδικότερα στη Θεσσαλονίκη, παλαιότερα, τώρα και εν δυνάμει στο μέλλον, της ταυτότητας του αθλήματος και της σημασίας που μπορεί να έχει για την πολιτιστική φυσιογνωμία και τη νεανική κουλτούρα της πόλης.



Skaters στο άγαλμα του Μ. Αλεξάνδρου, 2011 (αρχείο Α.Φλωράκη)



Φωτογραφία από το πάρκο Φαλήρου / Φωκά, 1987-1988
(αρχείο Α. Φλωράκη - Α. Μήλιου - Ν. Μιχαηλίδη)



Η πρώτη μπλούζα που τύπωσαν skaters στη Θεσσαλονίκη, 1989-1990 (αρχείο Α. Φλωράκη)



Παλιό στυλ και σχολή (oldschool) skateboarding, δεκαετία '80 (αρχείο Α. Φλωράκη)

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή: τι είναι το skateboard; Το skateboarding υπήρξε αρχικά μια ενασχόληση που γεννήθηκε στην Αμερική. Η ιδέα του αθλήματος προϋπήρχε από τη δεκαετία του '20, ωστόσο η γέννησή του εντοπίζεται κάπου μεταξύ των δεκαετιών του '50 και του '60 στην Καλιφόρνια, από τους αθλητές σερφ που έψαχναν έναν τρόπο να προπονηθούν με τη σανίδα ακόμη κι όταν τα κύματα της θάλασσας δεν ήταν αρκετά μεγάλα. Τότε δημιουργήθηκε μαζικά το πρώτο ξύλινο πατίνι-σανίδα, που είχε σαφώς διαφορετική μορφή από τη σημερινή. Ξεκίνησε σταδιακά η βιομηχανική παραγωγή skate, εκδόθηκαν ειδικά περιοδικά, πραγματοποιήθηκαν διεθνείς αγώνες και το άθλημα άρχισε να αποκτά τις δομές του, ειδικά πάρκα και υψηλή δημοτικότητα. Παρόλο που για ένα διάστημα στη δεκαετία του '70 έχασε έδαφος, κυρίως λόγω ζητημάτων ασφαλείας, από τη δεκαετία του '80 κι έπειτα παραμένει μια εξαιρετικά δημοφιλής ενασχόληση, ενταγμένη στη νεανική κουλτούρα.

Η εξέλιξη του skate έχει ταυτιστεί —όπως συμβαίνει με τα περισσότερα αθλήματα— με τις τεχνικές και τα ρεκόρ του, καθώς και με την εξέλιξη του ίδιου του μέσου (ρόδες, διαστάσεις, υλικά κατασκευής σανίδας κτλ.). Εδώ και δεκαετίες πλέον αποτελεί άθλημα παγκόσμιας εμβέλειας. Οι skaterboarders (ή skaters) προπονούνται παντού: σε δρόμους, πλατείες, πάρκα. Πρόκειται άλλωστε για κατεξοχήν άθλημα της κουλτούρας του δρόμου (street culture). Όσο περισσότερα τα εμπόδια, οι σκάλες, τα παγκάκια και οι δυσκολίες, τόσο πιο προκλητικό το πεδίο για άλματα. Σήμερα αθλούνται εκτός από τον δρόμο και σε πιο οργανωμένους χώρους με ειδικές ράμπες, ιδιωτικούς ή δημόσιους, υπαίθριους ή κλειστούς.

Οι περισσότεροι ξεκινούν συνήθως να ασχολούνται με το skate από μικρή ηλικία, αθλούνται για όσα χρόνια μπορούν και εδώ και χρόνια φροντίζουν να παίρνουν μέτρα ασφαλείας για να αποφεύγουν τους σοβαρούς τραυματισμούς. Πολλοί έχουν εξελίξει το άθλημα, επινοώντας νέες τεχνικές και τρικ (π.χ. ο Alan Gelfand, που το ψευδώνυμό του

«Ollie» έδωσε το όνομα σε ένα από τα γνωστότερα άλματα). Σήμερα πραγματοποιούνται διεθνείς (πανευρωπαϊκοί και παγκόσμιοι) αγώνες και διαγωνισμοί, ενώ σύντομα υπολογίζεται ότι το skateboard θα ενταχθεί στους Ολυμπιακούς Αγώνες. Οι πρωταθλητές είθισται να χρηματοδοτούνται από χορηγούς (συνήθως εταιρείες προϊόντων που σχετίζονται με το skate), να προβάλλουν το άθλημα σε διεθνές επίπεδο, συχνά και να διδάσκουν σε ειδικές ακαδημίες. Φαίνεται πως το άθλημα έχει μέλλον, που προβλέπεται εξαιρετικά ενδιαφέρον.

Το skate στην Ελλάδα — δηλαδή καταρχάς στη Θεσσαλονίκη: οι πηγές που μιλούν για την ιστορία του αθλήματος αυτού στην Ελλάδα το επιβεβαιώνουν· η Θεσσαλονίκη υπήρξε η μητέρα του skate στη χώρα, κάπου μέσα στη δεκαετία του '70. Το 1978 συγκροτήθηκε στην πόλη η πρώτη ομάδα, οι λεγόμενοι «Thunder Boys», η οποία έβαλε ουσιαστικά την πρώτη "υπογραφή" οργάνωσης στην τοπική σκηνή. Το 1981 αποτελεί το κύριο επιβεβαιωμένο terminus ante quem σχετικά με διοργανώσεις, καθώς τότε πραγματοποιήθηκαν οι τέταρτοι (ήδη) αγώνες skateboard μέσα στο κτίριο της Χ.Α.Ν.Θ. (για προηγούμενους δεν υπάρχουν επαρκείς πληροφορίες, εκτός ενός διαγωνισμού του 1979).

Ο διαγωνισμός ίσως υπήρξε και η αφορμή για μία ακόμη πρωτιά και ιδιαιτερότητα της πόλης: το πρώτο εξειδικευμένο πάρκο για skate στην Ελλάδα (γνωστό ως πάρκο του Φωκά), φτιαγμένο από μπετόν, που χτίστηκε από τον Δήμο Θεσσαλονίκης το 1984 στο Φάληρο και κατεδαφίστηκε τον περασμένο Ιούνιο.

Το άθλημα άρχισε να ανθεί και να αποκτά δομές στην πόλη ποικιλοτρόπως. Ενώ έως τότε ήταν αγοραστικά δύσκολη η πρόσβαση σε σχετικά προϊόντα (αρχικά οι skaters προμηθεύονταν σανίδες από το εξωτερικό, κατόπιν από κάποια καταστήματα αθλητικών ειδών σε μάλλον δυσπρόσιτες τιμές), σιγά σιγά η τοπική σκηνή του skateboard απέκτησε τα δικά της εμπορικά καταστήματα και αντιπροσωπείες.

Η πρώτη στην Ελλάδα σχετική εταιρεία άνοιξε κατάστημα στην πόλη το 1987 (το «303», πιθανώς από τον τηλεφωνικό κωδικό της Θεσσαλονίκης 003031). Ακολούθησε το 1990 το άνοιγμα εμπορικής επιχείρησης στην πόλη με εξειδικευμένα προϊόντα και αποκλειστικότητα σε skateboards. Στην



Πανόραμα από διαγωνισμό (Focus Pocus) στο πάρκο του Φαλήρου / Φωκά, 2009
(φωτογραφία Βαγγέλης Νεοφώτιστος / αρχείο Α. Φλωράκη)



«Αποχαιρετώντας» το πάρκο Φαλήρου /Φωκά (R.I.P. Fokas Skatepark)
[φωτογραφία: Γιώργος Σκανδαλάρης / Αρχείο Α. Φλωράκη]

πορεία και μέχρι σήμερα δραστηριοποιήθηκαν και άλλες σχετικές επιχειρήσεις, που συχνά υποστηρίζουν με προϊόντα και άλλα αθλήματα, όπως π.χ. το snowboarding. Το 1997 άρχισε να κυκλοφορεί το δωρεάν έντυπο ***Fuse***, ένα από τα πρώτα free press της πόλης για τα extreme sports, που εξέδιδε μία από τις επιχειρήσεις του κλάδου. Το ενδιαφέρον στοιχείο σε όλες αυτές τις προσπάθειες που έγιναν και συνεχίζονται είναι ότι, εκτός της επιχειρηματικής τους δραστηριοποίησης, επιχειρούν να υποστηρίξουν το άθλημα και πέρα από το επίπεδο του αυτονόητου εμπορικού κέρδους: διοργανώνοντας αγώνες, χορηγώντας αθλητές, υποστηρίζοντας ποικιλοτρόπως το άθλημα και την παιδεία γύρω από αυτό.

Στη διάρκεια της δεκαετίας του '90 οι νέοι γνωρίζουν όλο και περισσότερο το skate, ασχολούνται με αυτό είτε για μικρό διάστημα είτε για δεκαετίες, αποκτούν τη δική τους ταυτότητα. Αθλούνται και πειραματίζονται στο πάρκο του Φωκά, στο άγαλμα του Μεγάλου Αλεξάνδρου στην παραλία, στα πανεπιστήμια. Φοράνε μπλουζάκια με σχετικά μηνύματα και διαβάζουν περιοδικά για το skate. Αποτελούν μία δική τους σκηνή, μία νέα κουλτούρα του δρόμου στην πόλη. Κάνουν ακόμη και εκθέσεις τέχνης (με πρώτη το 2005 τη «Skateboard Art Crimes» στο Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, που έκανε την αρχή και για επόμενες).

Η πόλη ήδη αριθμεί μία παράδοση πέντε γενεών που ασχολήθηκαν και ασχολούνται με το άθλημα. Έχει τους ιστορικούς εκπροσώπους της, ενώ η νεότερη γενιά συνεχίζει σθεναρά και επίμονα να κάνει skate και να εξελίσσει το άθλημα. Οι γενιές και τα στυλ του αθλήματος ανανεώνονται, η σκυτάλη της πρωτιάς μεταφέρεται, η σκηνή αναπόφευκτα αλλάζει, όπως και τα σημεία ή οι τρόποι άθλησης, ακόμη και τα ψευδώνυμα που συνήθως έχουν οι skaters.

Το βέβαιο είναι ότι αφενός το άθλημα αυτό αποκτά όλο και πιο συγκροτημένη υπόσταση στην πόλη, αφετέρου ότι υπάρχει ουσιαστική άμιλλα και συλλογικότητα μεταξύ των αθλητών. Τον τελευταίο χρόνο μάλιστα ιδρύθηκε η πρώτη ελληνική λέσχη για skate, όπου γίνονται μαθήματα, εκδρομές και σεμινάρια, αποσκοπώντας στην ουσιαστικότερη συγκρότηση και οργάνωση της skate κοινότητας στην πόλη και στην προώθηση του αθλήματος.

Το πάρκο του Φωκά, στο οποίο για δεκαετίες μαζεύονταν οι αθλητές, δεν υπάρχει πλέον. Σήμερα, σε επίπεδο οργανωμένου, δημόσιου χώρου υπάρχει το πάρκο που χτίστηκε ως χορηγία ιδιωτικής εταιρείας απέναντι από την πλατεία Χ.Α.Ν.Θ., στο οποίο συγκεντρώνονται οι skaters της πόλης (παρόλο που οι περισσότεροι δηλώνουν ότι το πάρκο δεν ικανοποιεί τις τεχνικές απαιτήσεις του αθλήματος). Επίσης, λειτουργεί το πρώτο και μεγαλύτερο κλειστό (indoor) πάρκο —ιδιωτικό— στο 11ο χλμ. της εθνικής οδού Θεσσαλονίκης - Ν. Μουδανιών, πίσω από γνωστό εμπορικό κέντρο.

Μελλοντικά, είναι σκόπιμο να ληφθεί υπόψη η σχέση που η Θεσσαλονίκη θέλει να έχει με τους νέους και οι δυνατότητες που τους παρέχονται να δραστηριοποιούνται και να έχουν την εμπειρία του δημόσιου χώρου. Ενόψει ειδικότερα του 2014, οπότε η Θεσσαλονίκη θα γιορτάζει ως Ευρωπαϊκή Πρωτεύουσα Νεολαίας, μία από τις σημαίνουσες νεανικές κουλτούρες της πόλης, όπως είναι το skate, μπορεί να αναδειχθεί με ουσιαστικό τρόπο.

Είναι αναμενόμενο βέβαια μια κουλτούρα του δρόμου (όπως επίσης το γκραφίτι, το breakdance ή το BMX ποδήλατο) να μη γίνεται εύκολα προσφιλής σε όλες τις ηλικίες ή σε όλους τους ανθρώπους — ίσως άλλωστε να μην είναι αυτό το καν ζητούμενο. Συχνά μάλιστα υπάρχει η εντύπωση ότι το skate είναι μια κουλτούρα του περιθωρίου. Εδώ απαιτείται προσοχή και ορθή κρίση απέναντι στις εντυπώσεις: στην πράξη πρόκειται για ένα άθλημα, γεγονός που σημαίνει ότι απαιτεί καλή φυσική κατάσταση, καθαρότητα σκέψης, διαμόρφωση χαρακτήρα και εξάσκηση ισορροπίας. Συνεπώς, είναι αρκετά δύσκολο να θεωρηθεί "περιθωριακή" ενασχόληση, λαμβανομένων υπόψη των ίδιων των απαιτήσεων του αθλήματος. Αν παρατηρήσει κανείς έναν αθλητή εν δράσει είναι εύκολο να το καταλάβει αυτό.

Όποιος κάνει skate πέφτει — αν μάλιστα δεν παίρνει και μέτρα ασφαλείας, ενίοτε χτυπάει. Ωστόσο, υπάρχει και κάτι που, παρακολουθώντας τους skaters, διαπιστώνεται άμεσα και εντέλει είναι ένα γεγονός που περικλείει από μόνο του μια ολόκληρη φιλοσοφία: οι skaters πέφτουν συνεχώς — πρόκειται για θεμελιώδες στοιχείο του αθλήματος· όσες φορές όμως και να πέσουν, πάντα σηκώνονται και συνεχίζουν. Καθόλου άσχημα δηλαδή. ■

Θερμές ευχαριστίες για την πολύτιμη βοήθεια στους:
Γεράσιμο Αβραμίδη, Βασίλη Χατζόπουλο, Μιχάλη Χατζηγιάγκο και στον Αλέξανδρο Φλωράκη για την ευγενική παραχώρηση φωτογραφικού και αρχειακού υλικού.

Χρήσιμες πηγές πληροφόρησης στο διαδίκτυο:
www.skateboardingmagazine.com

www.thespot.gr

www.skateboardingskateboards.com

en.wikipedia.org/wiki/Skateboarding &
http://en.wikipedia.org/wiki/Ollie
www.lifo.gr/team/u13557/31969
www.facebook.com/Undergroundandfriends

www.alexisflorakis.gr



Τρίτη, 25 Σεπτεμβρίου 2012. Ο Βαγγέλης Ζόγκας (γεν. 1988) στα παλιά "λημέρια", στο πάρκο της Νέας Παραλίας

Φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

του **ΑΡΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Ιχνηλατώντας τις μνήμες ενός αιώνα Ανθρώπινες ιστορίες*

Βαγγέλης Ζόγκας. Σαββατογεννημένος

Το τέταρτο και τελευταίο πρόσωπο της σταχυολόγησης στο πλαίσιο των τεσσάρων τετάρτων του αιώνα της ελληνικής Θεσσαλονίκης εκπροσωπεί αφενός τον πληθυσμό που, ως ένεση μεταναστευτικού σφρίγους, εγκαταστάθηκε κατά τις τελευταίες δύο δεκαετίες στη χώρα, αφετέρου τη νεότερη ενήλικη γενιά, που ουδόλως ετμήθη με τις καταβολές των υπολοίπων Θεσσαλονικέων, ενώ αντιμετωπίζει τις όποιες προοπτικές της πόλης μέσα από το πρίσμα της δικής της βιωματικής σχέσης με το περιβάλλον που την υποδέχθηκε.



Στην Αντάλια, ο Βαγγέλης ως σεφ, με τους γονείς του, Αντώνη και Φρίντα Ζόγκα, το 2011

Η «κοσμοπολιτική Θεσσαλονίκη» είναι ένας όρος που εδώ και αρκετές δεκαετίες, σχηματισμένος από χείλη γνωστών και αγνώστων, Θεσσαλονικέων και μη, ή από γραφίδες προσωπικοτήτων της λογοτεχνίας, της δημοσιογραφίας και της Ιστορίας, απηχεί —μαζί με τη θετική χροιά του τόνου των συμφραζομένων— πρώτα απ' όλα μια νοσταλγία. Νοσταλγία για μιαν εποχή που, στη συντριπτική τους πλειονότητα, οι σχολιάζοντες δεν γνώρισαν οι ίδιοι. Διότι η εποχή, για την ηλικία τους, είναι και ήταν ήδη μακρινή.

Η νοσταλγική χροιά για το "τότε" υποκρύπτει, καθώς εκφέρεται, το αρνητικό πρόσημο για τον χαρακτήρα του "μετά". Χωρίς να μπορεί να κρύψει την αντίφαση της σύγκρισης ανάμεσα σ' αυτό που εύκολα εξιδανικεύουμε, καθώς οι ίδιοι δεν το βιώσαμε, και σ'εκείνο που επίσης εύκολα στηλιτεύουμε, γιατί το ζήσαμε στο πετσί μας. Συνωστίζονται μέσα στην ίδια, επιδερμική μερικές φορές, εκτίμηση για όσα μας μεταφέρθηκαν από αφηγήσεις ή γνωρίσαμε από την όποια ιστορία, ανακατωμένα με τις προσωπικές εμπειρίες του βίου μας, διανθισμένες από τον κριτικό σχολιασμό πολιτικών και κοινωνιολογικών αναλύσεων που μας στοιχειώνουν εκόντες-άκοντες.

Αναπαριστούμε στο φαντασιακό μας μια Θεσσαλονίκη προ εκατονταετίας, συναρμολογώντας μιαν εικόνα μέσα από ασπρόμαυρες καρτ-ποστάλ και φωτογραφίες που κοιτούμε σε ένα βιβλίο ή σε μια έκθεση ντοκουμέντων. Και πλέκουμε σενάρια με ήρωες τους "πολίτες του κόσμου", τους Θεσσαλονικείς του τότε, χριστιανούς, εβραίους, μουσουλμάνους, καθολικούς, ορθοδόξους, ντονμέδες, Τούρκους, Σλάβους, Ρωμιούς, Φράγκους· σενάρια όπου όλοι αυτοί συναλλάσσονται, αλληλοεπιδρούν, συμβιώνουν, άλλες φορές εκ του σύνεγγυς και άλλες από ασφαλή απόσταση, και όπου η ***sine qua non*** μισαλλοδοξία συγκαλύπτεται χάριν επιβίωσης και κυρίως υπό τη σκιά της οθωμανικής κυριαρχίας, που ***και*** επιτρέπει αλλά ***και*** ευθυγραμμίζει, καθώς όλοι πλην ελαχίστων —το συχνότερο Φράγκων— είναι υπήκοοι της ίδιας αυτοκρατορίας.

* Υπό το φως μιας δειγματοληπτικής, και αρκούντως υποκειμενικής σάρωσης, και για τα τέσσερα τεύχη του επετειακού **2012**, ο Άρις Γεωργίου ανιχνεύει τις παιδικές και εφηβικές μνήμες ισάριθμων Θεσσαλονικέων, που ο καθένας τους γεννήθηκε στην αρχή εκάστης εικοσιπενταετίας της εκατονταετίας **1912-2012.**



Οι γονείς του Βαγγέλη, το 1982 στην Κορυτσά για διακοπές



Με τη μητέρα του και τον αδελφό του στα Τίρανα το 1991



Με τον Μάκη, το 1990 στα Τίρανα

Μέσα από την κριτική και επικριτική στάση μας για την αποστέωση του εξιδανικευμένου κοσμοπολιτισμού κατά τον αιώνα που ακολούθησε, και μαζί με την παρέλευση του χρόνου —η οποία μοιραία αμβλύνει αισθήματα που στο μεταξύ είχαν αναπτυχθεί—, αγκαλιάζουμε ακόμη και με συμπάθεια τις αλλαγές που έφεραν οι τρεις τελευταίες δεκαετίες στη σύνθεση της ελληνικής κοινωνίας.

Διότι αντιληφθήκαμε κάποια στιγμή μια ορισμένη στειρότητα της εθνικής καθαρότητας, που από τη μια αντιστοιχούσε σε ιστορική φάση αναπόφευκτη αλλά από την άλλη άγγιξε και την υστερία του «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών». Βιώσαμε τη φρίκη της γερμανικής κατοχής, τα πάθη του Εμφυλίου, τον ακρωτηριασμό της κοινωνίας με την εξάλειψη του τελευταίου ετερόδοξου πληθυσμού, των εβραίων, και βρεθήκαμε να κοιτάμε ο ένας τον άλλον, μόνοι μας και "καλύτεροι" αλλά και στέλνοντας στην ξενιτιά μια γερή μπαταριά από το δικό μας σώμα και για δυο-τρεις γενιές στο "σχολείο" της μετανάστευσης.

Επιτρέπουμε στη νοσταλγική διατύπωση «κοσμοπολιτική Θεσσαλονίκη» να λανθάνει στην άκρη του αμφιβληστροειδούς μας, καθώς σαρώνουμε το πληθυσμιακό τοπίο της πόλης μας εν έτει 2012, εκατό χρόνια μετά τους Οθωμανούς, εβδομήντα μετά τον πόλεμο, εξήντα μετά τον εμφύλιο, μια σαρανταριά σχεδόν μετά την όποια "ευρωπαιοποίηση" και δύο δεκαετίες μετά την αντιστροφή: από χώρα εξαγωγής σε χώρα εισαγωγής μεταναστών· μήπως και κάπου πάρει το μάτι μας σημάδια "κοσμοπολιτισμού", αυτού που η "ένεση ξένου πληθυσμιακού αίματος και νέας δυναμικής" θα μπορούσε να είχε σημάνει.

Ο ορίζοντας είναι θαμπός. Το διάλυμα δεν είναι ακόμη κορεσμένο, και τα αιωρούμενα σωματίδια το καθιστούν θολό. Πλήθυναν οι γλώσσες που ακούγονται γύρω μας, αλλά ταυτόχρονα υφίστανται την πίεση της κυρίαρχης δικής μας, απωθούνται σε οικογενειακά ή μειονοτικά κύτταρα. Διακρίνεται όλο και λιγότερο ο «ξένος». Και όσο κι αν η ξενοφοβία και ο ρατσισμός είναι φαινόμενα που δεν γίνεται να παρακαμφθούν εξαρχής, έρχεται η στιγμή που κάμπτονται υπό την πίεση —πάνω απ' όλα— της αναπόδραστης παγκοσμιοποίησης και λιγότερο της καλής θέλησης ή του καθωσπρέπει σαβουάρ-βιβρ. Η διαφορά παραμένει διαφορά αλλά και η ανεξιθρησκία είναι τρόπος ζωής. Η υποκρισία ερωτοτροπεί με την υποκριτική προς χάριν της συνύπαρξης, ο σύγχρονος πολιτισμός των κοινωνιών μας το απαιτεί και, όσο και αν δυσκολεύεται, μετ' εμποδίων έστω, το κερδίζει.

Οι Αλβανοί ήταν οι πρώτοι μετανάστες στην Ελλάδα μετά τις αλλαγές στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού. Τα πρώτα κύματα ενέσκηψαν ήδη από το '90-'91. Ζούνε μαζί μας κοντά ένα τέταρτο του αιώνα. Και αποτελούν, μαζί με άλλες εθνότητες βεβαίως, πιο πολύ εκείνοι, μέρος πλέον συστατικό του πληθυσμού της χώρας και της Θεσσαλονίκης.



Στο πάρκο της ποδηλατούπολης στην παραλία, το 1993

Τι είναι ο Βαγγέλης Ζόγκας που γεννήθηκε το 1988 στα Τίρανα και ήρθε στη Θεσσαλονίκη ετών τεσσάρων, τι αισθάνεται ότι είναι; Πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Θεσσαλονίκη, τώρα πια εικοσιτεσσάρων, αλλά η καταγωγή του είναι από την Αλβανία και οι γονείς του είναι από εκεί. Οι γονείς του, ο Αντώνης και η Φρίντα Ζόγκα, τι αισθάνονται ότι είναι;

Αισθάνομαι πιο πολύ Έλληνας, τεσσάρω χρονώ ήρθα. Ο πατέρας μου σίγουρα αισθάνεται Έλληνας, η μάνα μου σίγουρα αισθάνεται Αλβανίδα. Ο πατέρας μου κατάγεται από το χωριό Άρτα του Αυλώνα της Αλβανίας. Με τη μητέρα μου γνωρίστηκε στα Τίρανα, όταν πήγε εκεί για να σπουδάσει σε στρατιωτική σχολή. Ήταν λοχαγός των τηλεπικοινωνιών, τότε, επί κομμουνισμού. Βγήκε σε πρόωρη σύνταξη για να 'ρθει στην Ελλάδα, στη Θεσσαλονίκη συγκεκριμένα, όπου είχε συγχωριανούς. Ή μάλλον, η αλήθεια είναι ότι στην αρχή ήρθαμε για να πάρουμε μιαν έγχρωμη τηλεόραση και ένα ψυγείο, και να γυρίσουμε πίσω —διότι στην Αλβανία ο πατέρας μου είχε τη δουλειά του—, αλλά τελικά μείναμε γιατί εδώ ήταν καλύτερα. Ήρθε στην αρχή μόνος του, έμεινε σε έναν συγχωριανό του για έξι μήνες, ώσπου βρήκε δουλειά, πήρε —νοίκιασε— ένα σπίτι, και μετά ήρθα εγώ με τον αδελφό μου και με τη μαμά. Ο αδελφός μου ο Μάκης είναι μεγαλύτερος, τώρα στα τριάντα, ψυκτικός, δουλεύει σε ένα εργοστάσιο στην Ευκαρπία. Ο πατέρας λοιπόν, για να 'ρθει, πήρε μειωμένη σύνταξη από το αλβανικό κράτος, και τώρα που συμπλήρωσε τα εξηνταπέντε θα πάρει την πλήρη. Η μητέρα μου στα Τίρανα δούλευε στις αστικές συγκοινωνίες, στο λογιστήριο.

Δηλαδή είχανε και οι δυο δουλειά στα Τίρανα;

Είχανε πολύ καλές δουλειές, ήμασταν πολύ καλά, μέχρι το '90 βέβαια. Μετά, τα πράγματα δυσκολέψανε, αλλάξανε όλα. Η ζημιά έγινε όταν άλλαξε το σύστημα, όταν ήρθε ο Μπερίσα, ανοίξανε οι φυλακές για όλους όσοι ήταν κόντρα στον Εμβέρ Χότζα.

Κινδύνεψε δηλαδή η δουλειά τους;

Όχι, οι δικοί μου δεν έχασαν τη δουλειά τους αλλά ήρθαν εδώ για καλύτερα — εφόσον πλέον υπήρχε η δυνατότητα να βγεις από τη χώρα. Στην αρχή ο πατέρας μου μόνος, στα 45 του τότε. Έγινε ηλεκτρολόγος στις οικοδομές, γιατί ήταν στις επικοινωνίες στον στρατό και ήξερε από ηλεκτρονικά. Και έτσι, μετά από εκείνον, ήρθαμε όλοι μαζί με τη μητέρα μου.

Και από την πλευρά της θρησκείας;

Ο πατέρας μου πρέπει να είναι χριστιανός ορθόδοξος — δεν πιστεύει— και η μαμά είναι μουσουλμάνα. Ήταν παντρεμένοι με πολιτικό γάμο. Δεν υπήρχε ζήτημα θρησκευτικής σύμπτωσης για τους δυο τους, δεν τους απασχόλησε ποτέ. Μέχρι το '90 εξάλλου δεν υπήρχαν ούτε εκκλησίες και δεν είχανε προβλήματα μεταξύ τους.

Η μητέρα σου είναι κοντά στη θρησκεία;

Όχι, ούτε η μητέρα μου είναι κοντά στη θρησκεία, ή ας πούμε ότι είναι μόλις λίγο κοντύτερα από ό,τι ο πατέρας μου ... πιστεύει, έστω, σε κάτι ανώτερο.

Πολλοί Αλβανοί που ήρθανε βαφτίστηκαν ωστόσο, ακόμη και σε μεγάλη ηλικία...

Όχι, η μητέρα μου δεν βαφτίστηκε.

Εδώ παραμένουν Αλβανοί υπήκοοι;

Ομογενείς υπήκοοι. Έχουμε τη ροζ ταυτότητα. Είναι όπως η ελληνική, αλλά δεν είναι μπλε, είναι ροζ και γράφει «ομογενής», και για μένα και για τον αδελφό μου ισχύει το ίδιο. Έχουμε κάνει τα χαρτιά για να γίνουμε Έλληνες πολίτες εδώ και δύο χρόνια αλλά καθυστερούνε, και βεβαίως θέλουμε οπωσδήποτε να γίνουμε Έλληνες



Όλοι μαζί, οικογενειακά, στο σπίτι, γειτονιά της Αγίας Τριάδας, το 2000

πολίτες. Εγώ, ειδικά, γύρισα πίσω από την Ολλανδία γι' αυτόν τον λόγο, δεν μπορούσα να δουλέψω με τα χαρτιά που έχω στην Ολλανδία. Μόνον με ελληνική ταυτότητα μπορώ.

Όταν ήρθατε, πήγατε σχολείο εδώ· ο αδελφός σου στην πέμπτη Δημοτικού, εσύ στο νηπιαγωγείο. Πριν έρθετε, υποθέτω ότι στο σπίτι μιλούσατε αλβανικά.

Ναί, εμείς μεγαλώσαμε με τα αλβανικά. Ο πατέρας μας όμως ήξερε ελληνικά από τη δική του οικογένεια. Ευτυχώς βέβαια που ξεκινήσαμε σε μικρή ηλικία με τα αλβανικά, διότι αλλιώς τώρα θα είχα ξεχάσει τη μητρική μου γλώσσα. Ελληνικά φυσικά μάθαμε πολύ γρήγορα, μικρά καθώς ήμαστάν όταν ήρθαμε, με τους γείτονες, από την τηλεόραση, με τους φίλους και βέβαια στο σχολείο. Έμαθε ελληνικά και η μαμά, που δούλευε χωρίς ένσημα, καθάριζε σπίτια, σταμάτησε όμως τώρα πιά, κουράστηκε, της βγήκανε κάποια προβλήματα. Ο μπαμπάς όπου κι αν δούλεψε ήταν με ένσημα, οπότε τώρα πια βγαίνει στη σύνταξη. Υπάρχει και μια ευρύτερη οικογένεια, αδέλφια του πατέρα και της μαμάς, οπότε και δικά μας ξαδέλφια και θείες αλλά και ετεροθαλή αδέλφια δικά μας στην Αθήνα, από τον πρώτο γάμο του πατέρα μου, που έτσι έχει και εγγόνια.

Πού εγκατασταθήκανε —η οικογένειά σου— όταν ήρθανε; Και σχολείο πού πήγατε;

Όταν ήρθε ο πατέρας, μόνος στην αρχή, έμεινε σε έναν ξάδελφό του κοντά στην Κασσάνδρου. Αργότερα, οικογενειακά μένουμε στη Φλέμινγκ, κοντά στο Ιπποκράτειο κι εγώ τώρα πια, που δουλεύω, μένω με την κοπέλα μου στην Πυλαία. Στη γειτονιά της Φλέμινγκ επίσης πήγαμε και σχολείο, Δελφών και πιο κάτω, Σχολή Τυφλών, κοντύτερα στην παραλία.

Θέλω να καταλάβω λίγο καλύτερα ποιο είναι το αίσθημα, ποια είναι η συναίσθηση της καταγωγής και του ανήκειν, τι αισθάνεται ένας νέος άνθρωπος που ήρθε από την Αλβανία αλλά και του οποίου ο πατέρας είναι Βορειοπειρώτης.

Μην ξεχνάμε ότι στην Αλβανία τους βορειοπειρώτες τους λένε Έλληνες και στην Ελλάδα τους λένε Αλβανούς. Εδώ, εγώ αισθάνομαι εκατό τα εκατό Θεσσαλονικιός αλλά όχι και εντελώς Έλληνας. Ναί, πιο Έλληνας από ό,τι Αλβανός — γιατί έχω και τα αλβανικά στοιχεία. Στο σχολείο πάντως δεν είχαμε κανένα πρόβλημα, κάναμε παρέα και με Έλληνες και με Ρώσους, ήμασταν όλοι ένα και εξακολουθούμε και τώρα να κάνουμε παρέα. Όχι, δεν αισθάνομαι καθόλου ξένο σώμα, ούτε και σε σύγκρουση με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, δεν είμαι ξένος. Ήμασταν ένα στο Δημοτικό και στο Γυμνάσιο αλλά και αργότερα στο ΙΕΚ.

Σπούδασες λοιπόν.

Από μικρό παιδί, ουσιαστικά από τα πέντε μου, ήθελα να γίνω μάγειρας. Μετά το Γυμνάσιο λοιπόν χρειαζότανε να πάω σε Τεχνικό Λύκειο, για να πάω για μάγειρας, και έτσι έφτασα στις σπουδές στο ΙΕΚ «Πυθαγόρας», όπου σπούδασα «τεχνικός μαγειρικής τέχνης». Ο τίτλος είναι «σεφ», αλλά βέβαια για να γίνεις πραγματικός σεφ χρειάζεται και η γνώση και η εμπειρία. Τελείωσα το 2007 και από τότε δεν έχω μείνει χωρίς δουλειά, δούλευα όμως — βοηθός σερβιτόρου— και όσο σπούδαζα, για να μπορώ να πληρώσω το ΙΕΚ. Πρώτα στο «Interni», μετά σε ένα ιταλικό στη Βασιλέως Γεωργίου. Όταν πήρα το πτυχίο, δούλεψα σε αρκετές δουλειές. Πήγα και στην Τουρκία. Στο ιταλικό που ανέφερα πριν, ο σεφ ήταν Ιταλός και, όταν έφυγε, πήγε σε ένα πέντε αστέρων στην Αντάλια, που είχε και εστιατόρια αλά καρτ,



Βαγγέλης και Μάκης, το '96, στη γειτονιά τους στα Τίρανα.





Σεπτέμβρης του 2012. Ο Βαγγέλης, στην οδό Καραϊσκάκη, μπρός στην πρασιά της τότε κατοικίας τους, κρατώντας τη δική του φωτογραφία (αριστερά) τραβηγμένη στην ίδια θέση τον Σεπτέμβρη του '94

ιταλικό, μεξικάνικο, ελληνικό. Χρειάστηκαν Έλληνα σεφ, με φώναξε εκείνος που με ήξερε, πήγα λοιπόν. Έμεινα όμως μόνο πέντε μήνες. Είχα συμβόλαιο για έναν χρόνο, αλλά ήθελα να φύγω, ήμουνα μόνο δουλειά-σπίτι, δεν είχα φίλους, δεν είχα κοινωνική ζωή, και, παρόλο που η κοπέλα μου ήρθε και έμεινε ένα τρίμηνο, ήθελα να επιστρέψω, να βρεθώ στο περιβάλλον μου. Αλλά βρήκα σύντομα δουλειά σαν σεφ και πάλι, κανονικά. Μετά, ο κολλητός μου έφυγε στην Ολλανδία και έγινε η επαφή. Έμεινα έξι μήνες αλλά έφυγα γιατί δεν με πλήρωναν· επίσης, είχα και πρόβλημα με τα χαρτιά, όπως είπα πριν. Επέστρεψα στη δουλειά που είχα και παλιότερα για ενάμιου χρόνο στο Πανόραμα. Είμαι ικανοποιημένος πάντως και από εμπειρίες και από δουλειά. Δυστυχώς, το εστιατόριο που είμαι τώρα θα κλείσει —λόγω κρίσης— τον Νοέμβριο και θα ψάξω κάτι άλλο. Δεν θα τους αφήσω όμως μέχρι να κλείσουν, αυτοί με εμπιστεύτηκαν, έτσι κι εγώ δεν θα τούς αφήσω μέχρι το τέλος.

Και έτσι, καθώς προχωράει η ζωή και μένεις ήδη με την κοπέλα σου, ανεξάρτητος από την πατρική οικογένεια, σκέφτεσαι ήδη τον γάμο;

Η κοπέλα μου είναι φιλόλογος, δεν έχει διοριστεί αλλά δουλεύει κάνοντας μαθήματα αγγλικών. Όχι όμως, ακόμη δεν σκεφτόμαστε τον γάμο ή την οικογένεια.

Η Ελλάδα παλιά "έστελνε" μετανάστες. Ήταν μια φτωχή χώρα. Αμερική, Αυστραλία, Γερμανία, Σουηδία, Βέλγιο. Κάποια στιγμή το σχήμα άλλαξε, όταν άλλαξαν τα πράγματα, όταν εκείνη έγινε "πλούσια" και όταν μαζί "άνοιξαν" οι χώρες του μέχρι τότε «υπαρκτού» σοσιαλισμού. Τα πράγματα αντιστράφηκαν ακριβώς στις δύο δεκαετίες της δικής σου ζωής. Αν λοιπόν εμφανίζεται αίφνης η έννοια της ξενοφοβίας και των γενικεύσεων για τους εδώ ξένους, το ίδιο ίσως αισθάνθηκαν και οι Έλληνες μετανάστες στις χώρες που τους φιλοξενούσαν τότε. Όχι τόσο ίσως στην Αμερική, που έτσι κι αλλιώς είναι χωνευτήρι μεταναστών, αλλά περισσότερο στο ευρωπαϊκό περιβάλλον. Οι γενικεύσεις λοιπόν κάποια στιγμή είναι αναπόφευκτες, και προφανώς δεν σου διαφεύγουν. Αλλά επίσης, ζώντας σε μια χώρα που δεν είναι ακριβώς η δική σου, αισθάνεσαι ή όχι να σε διακατέχει ένα αίσθημα νοσταλγίας για την Αλβανία;

Φυσικά, και το αντιλαμβάνομαι και το γνωρίζω. Από τη μια όμως προσπαθώ να επισημάνω σε όσους κάνουν τη γενίκευση πως δεν είναι όλοι οι Αλβανοί ίδιοι, ενώ από την άλλη νευριάζω πολύ και εξανίσταμαι εναντίον όλων όσοι εγκληματούν, και θέλω πολύ να τους πιάσουν και να τους τιμωρήσουν αυστηρά. Είτε Αλβανοί είναι είτε όποιας άλλης καταγωγής.

Νοσταλγία για την Αλβανία όμως, όχι, δεν αισθάνομαι. Διότι μεγάλωσα εδώ. Αντίθετα μάλιστα, νοσταλγία αισθάνθηκα για την Ελλάδα όταν δούλευα στην Τουρκία, όλοι οι φίλοι μου ήταν εδώ. Ούτε οι γονείς μου, νομίζω, έχουν αίσθημα νοσταλγίας για την Αλβανία — ίσως μόνο λίγο ο αδελφός μου, που πρόλαβε να κάνει φίλους που μαζί παίζανε εκεί στις αλάνες, πριν έρθει στη Θεσσαλονίκη στα δέκα του, έχει εξάλλου τις επα-



Εδώ, οδός Καραϊσκάκη, μέναμε από το '92 μέχρι το '96

φές του ακόμη.

Στην Τουρκία γνώρισα πολλούς Τούρκους που ήταν από εδώ αλλά και από την Αλβανία ακόμη. Στην Αντάλια, που έχει και πολλά ελληνικά αρχαία, αισθανόμουν ακόμη πιο Έλληνας. Είχα έρθει μάλιστα και σε αντιπαράθεση ακόμη με μερικούς Τούρκους πελάτες, που, για παράδειγμα, μου λέγανε «αυτό το φαγητό είναι τούρκικο», ή «αυτό ήτανε το αγαπημένο φαΐ του Μουσταφά Κεμάλ», μου είπε ένας για το κοτόπουλο με μπάμιες, κι εγώ του αντιγύρισα ότι «αυτό υπήρχε στην Ελλάδα πολύ πριν από την οθωμανική αυτοκρατορία, και ήταν το αγαπημένο του Μεγαλέξανδρου». Στην Τουρκία αντιπροσώπευα την Ελλάδα, και εξάλλου αυτό αισθανόμουνα.

Ίσως βέβαια εσύ να αισθάνεσαι έτσι λόγω βορειοηπειρωτικής καταγωγής του πατέρα σου, αλλά τα καθαυτό αλβανόπουλα να ασθάνονται αλλιώς.

Μπορεί να είναι και έτσι, αν και έχω πολλούς συνομήλικους φίλους καθαρά αλβανικής καταγωγής, που μεγαλώσαμε μαζί και αισθάνονται το ίδιο με εμένα, από τα πέντε-έξι μας είμαστε μαζί.

Μέσα στις αλλαγές που βλέπουμε να συμβαίνουν τις τελευταίες δεκαετίες, κάτι που συναρτάται με τη μετανάστευση αλλά και με την άναρχη ανάπτυξη, είναι και η "ασφάλεια". Με την κρίση τα πράματα αγγίζουν οριακές καταστάσεις και το αίσθημα της πολλαπλώς εννοούμενης "ανασφάλειας" είναι διάχυτο. Εσύ, ως νέος εργαζόμενος άνθρωπος της συγκεκριμένης καταγωγής, πώς αισθάνεσαι;

Να ξεκινήσουμε από την αρχή. Κάτω στη γειτονιά δεν υπήρχε φόβος τότε, παίζαμε έξω αργά, εφτά-οκτώ χρονώ παιδάκια, Σχολή Τυφλών, Φάληρο, εκεί γύρω, όταν απομακρυνόμασταν —κινητά τότε δεν υπήρχαν— μας φώναζαν οι μαμάδες από το μπαλκόνι, «Βαγγέλnnn...», «Νίκοοο...», «ελάτε να φάτεεε...», στην Αθανασίου Διάκου τότε ήμασταν, τώρα οι γονείς είναι στη Φλέμινγκ. Δεν είχαμε κινητά, δεν είχαμε ηλεκτρονικούς υπολογιστές, δεν είχαμε play-station, όλα αυτά που υπάρχουν σήμερα, παίζαμε έξω, στις αυλές των σχολείων μας, όλη μέρα μπάλα, τρέχαμε. Αντίθετα, σήμερα τα βλέπω όλα αλλιώς, να σας το πω έτσι, πιο αμερικάνικα, τύπου Γκούντις και Μακντόναλντς, τα παιδιά από δέκα χρονώ μπρος σε ένα λάπτοπ, ενώ παράλληλα έχουν αυξηθεί τόσο ανεξέλεγκτα τα αυτοκίνητα, δεν χωράμε πια, με στεναχωρεί πάρα πολύ.



«... για δες, στα κουδούνια του θυροτηλέφωνου, ακόμη εδώ είναι το όνομά μας...»

Μου κάνει εντύπωση που εσύ από την τόσο νεαρή



Με τα φιλαράκια του, τον Νίκο ή Κόλια από τη Ρωσία και τον Γιώργο ή Γκόγκο από την Αλβανία, παρέα από τα εφτά τους. Ξενοφώντος και Δελφών. Σεπτέμβρης 2012.

ηλικία σου βλέπεις, συνειδητοποιείς κιόλας, τις διαφορές· αυτό επιβεβαιώνει πως οι αλλαγές και η ταχύτητά τους είναι ραγδαίες.

Ναι, οι αλλαγές και πολλές είναι και γρήγορες· εγώ τα νοσταλγώ πολύ εκείνα τα χρόνια μου, όπως τότε που περνούσε, ας πούμε, κάποιος παππούς από τη γειτονιά και τον ενοχλούσαμε, κι εκείνος μας διαολόστελνε. Και ήμασταν όλοι παρέα, και αλβανόπουλα και Ρώσοι και ελληνόπουλα. Τώρα πια όλα τα παιδιά έχουνε κλειστεί μέσα στα σπίτια τους με ένα κομπιούτερ. Βέβαια, πέρασα κι εγώ κάπως από μια τέτοια φάση, ήταν τότε με τα ίντερνετ-καφέ, που κι αυτά τώρα σβήσανε, κλείνουνε το ένα μετά το άλλο. Εγώ δεν βιδώθηκα πάντως στον υπολογιστή, "μπαίνω" μόνο για να διαβάσω ειδήσεις. Τώρα πια η γειτονιά δεν έχει παιδιά, βλέπεις μόνο λαμαρίνες αυτοκινήτων. Και επίσης τότε δεν υπήρχε ο φόβος και ο τρόμος, «θα βγεις και θα σε ληστέψουνε», όπως είναι πια διάχυτο γύρω μας. Υπάρχουνε πολλά κρούσματα στη γειτονιά, ευτυχώς εμείς δεν είχαμε τίποτε.

Ξέρεις, όπως και για πάρα πολλές περιπτώσεις, έτσι και για μένα η γενίκευση ήταν η αυτόματη ερμηνεία. «Αλβανοί θα ήτανε», είχα πει κι εγώ όταν μου κλέψανε το ποδήλατο κάτω από το γραφείο μου το '89 ή το '90, ήταν τότε με το πρώτο κύμα των Αλβανών μεταναστών.

Τώρα που το λέτε, ναί, τώρα το θυμήθηκα, κι εμένα μου το κλέψανε το δικό μου από το μπαλκόνι μας, και μάλιστα ήτανε όντως Αλβανοί.

Μήπως κάνεις καταχρηστική γενίκευση; (τον πειράζω)

«Όχι», ***μου λέει γελώντας***, «ήταν πράγματι Αλβανοί, τους ξέρω».

Για πες μου, από διασκέδαση τι γίνεται; Διασκεδάζεις εσύ και η κοπελιά σου, διαβάζεις λογοτεχνία, πας σε καμιά συναυλία, τι είδους μουσική ακούς;

Ακούω ανάλογα με τη διάθεση από χιπ-χοπ και ροκ μέχρι έντεχνα.

Σαν τι περίπου;

Σαν Παπακωνσταντίνου, σαν Μάλαμα, ή Πυξ-Λαξ, σε συναυλίες όμως όχι, τις περισσότερες φορές, με τη δουλειά που κάνω, δεν μπορώ να πάω. Διάβασμα όχι πολύ, βιβλία επιστήμης κυρίως, το περιοδικό ***Focus***, το μποζόνιο του Χιγκς με ενδιέφερε, θέατρα όμως όχι, δεν μου αρέσουν· ένα που μου άρεσε πάντως και σας το προτείνω ανεπιφύλακτα για γέλιο είναι το ***Συμπέθεροι από τα Τίρανα.***

Και τι βλέπεις για το άμεσο μέλλον;

Δεν βλέπω πολύ μέλλον στη Θεσσαλονίκη, δεν έχει πια δουλειές, με βλέπω να μεταναστεύω κι εγώ, τα ξενοδοχεία δεν κάνουν προσλήψεις, ο κόσμος έχει γυρίσει την πλάτη στην εστίαση. Βλέπω Ευρώπη και βλέπω και Αφρική, στο Σουδάν με βλέπω ίσως, μπορεί και στη Σουηδία, ή πάλι στην Ολλανδία, μόνος πρώτα, για να μην έχω να σκέφτομαι για δύο, να μην τραβήξει ζόρι και η κοπέλα μου στην αρχή. Πρώτα όμως χρειάζεται η ελληνική ταυτότητα, στη συνέχεια να υπηρετήσω τρεις μήνες, για να είναι και όλα τακτοποιημένα.

Θύμισέ μου λίγο: πότε ακριβώς γεννήθηκες;

Φεβρουάριο του **'88**. Σαββατογεννημένος. ■

της **ΛΙΝΑΣ ΜΥΛΩΝΑΚΗ**
Ιστορικού του κινηματογράφου
Δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Η Θεσσαλονίκη των κινηματογραφικών αστέρων: Από το εγχώριο σταρ σύστεμ στη Ρίτα Χέιγουορθ

Πολλοί και διάσημοι αστέρες του σινεμά επισκέφθηκαν κατά καιρούς τη Θεσσαλονίκη, δημιουργώντας, έστω και πρόσκαιρα, ατμόσφαιρα Καννών —ενίοτε και Χόλιγουντ— στην πόλη. Η κουλτούρα των σταρ καλλιεργείται διεξοδικά από τον Τύπο, αρχικά μέσα από αναφορές στο εγχώριο σταρ σύστεμ και τους Έλληνες ηθοποιούς που το "υπηρετούν", οι οποίοι σταδιακά χτίζουν τη δημόσια εικόνα τους. Πρωτοσέλιδη πρωταγωνίστρια και επίκεντρο των ΜΜΕ της εποχής γίνεται η Αλίκη Βουγιουκλάκη, αναδυόμενη εκπρόσωπος ενός ιδιότυπου «ελληνικού Χόλιγουντ» που γεννά η δημοφιλία των ελληνικών ταινιών της εποχής.

Στην 1η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου (1960), τόσο οι εφημερίδες όσο και οι διοργανωτές σπεύδουν να τονίσουν τις κοσμικότητες γύρω από το Φεστιβάλ. Ο νεογέννητος θεσμός χρειάζεται διαφήμιση, την οποία εξασφαλίζει η χοροεσπερίδα του Φεστιβάλ, που καθιερώνεται άτυπα ως το κοσμικό γεγονός της διοργάνωσης. Η Αλίκη Βουγιουκλάκη, πρωταγωνίστρια της ταινίας ***Μανταλένα***, πραγματοποιεί εντυπωσιακή εμφάνιση στη χοροεσπερίδα της 1ης Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου, στη Λέσχη Αξιωματικών Θεσσαλονίκης. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, διεξάγεται πλειοδοτικός διαγωνισμός για έναν χορό μαζί της, τον οποίο κερδίζει ο εφοπλιστής Μάριος Νομικός έναντι 30.000 δραχμών — ποσό που δωρίζεται υπέρ του Δημοτικού Βρεφοκομείου Θεσσαλονίκης. Τα αθηναϊκά ***Νέα*** γράφουν ότι «η εσπερίς αυτή απετέλεσε το λαμπρότερον ίσως μεταπολεμικόν γεγονός στην κοσμικήν ζωήν της Θεσσαλονίκης».[1]

Το εγχώριο σταρ σύστεμ θα μονοπωλήσει το ενδιαφέρον των ΜΜΕ για λίγα ακόμη χρόνια, μέχρι την πρώτη διεθνοποίηση του Φεστιβάλ, το 1966. Έκτοτε πολλαπλασιάζονται οι παρουσίες διάσημων ξένων αστέρων, καθώς και τα σχετικά καλλιτεχνικά ρεπορτάζ, τα οποία είναι σύμφυτα με τον πανηγυρικό χαρακτήρα των πρώτων κινηματογραφι-

1. Συλλογικό. ***1960-2009. 50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.*** Θεσσαλονίκη: ΦΚΘ - Ιανός 2009, σ. 107.



κών φεστιβάλ στην πόλη, αλλά και με την εμπορική διάσταση του σινεμά, που προσπαθούν να αναδείξουν οι διοργανωτές. Με στόχο να προσδώσει κύρος και αίγλη στις φεστιβαλικές εκδηλώσεις, η διοργανώτρια ΔΕΘ προσκαλεί στη Θεσσαλονίκη τον γνωστό Ελληνοαμερικανό σκηνοθέτη του Χόλιγουντ Ελίας Καζάν, προκειμένου να παρακολουθήσει την τελευταία ημέρα των προβολών. Σύμφωνα με τις εφημερίδες, ο Καζάν ευχαριστεί για την πρόσκληση αλλά δεν την αποδέχεται, επικαλούμενος ανειλημμένες υποχρεώσεις.[2]

Από την πρώτη διοργάνωση του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1966) μέχρι σήμερα, η πόλη υποδέχθηκε διάσημους κινηματογραφικούς αστέρες, Έλληνες και ξένους. Ιστορίες λάμψης και δόξας, με επίσημες πρεμιέρες, καλλιτεχνικές κόντρες και εντυπωσιακά παρασκήνια, πρωταγωνίστησαν συχνά στον Τύπο, μαζί με τους κινηματογραφικούς ήρωες που τις ενέπνευσαν.

Οι σταρ συνιστούν εξάλλου απαραίτητη προϋπόθεση για τη λειτουργία της βιομηχανίας του θεάματος και την τροφοδότηση του κοινού με τις απαραίτητες δόσεις σαγήνης και αποπλάνησης που ενέχει η παρακολούθηση μιας ταινίας για το κοινό. Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, ως μέρος του εμπορικού κυκλώματος παραγωγής και διανομής ταινιών, δεν μπορούν να αγνοήσουν τη χρησιμότητα των σταρ στην αύξηση των εισιτηρίων μιας ταινίας και στη δημιουργία αναγνωρίσιμης κινηματογραφικής ταυτότητας σε κάθε διοργάνωση.

Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική ή εμπορική φυσιογνωμία τους, εκμεταλλεύονται τη λάμψη των σταρ για να ενισχύσουν την αίγλη τους και να οικοδομήσουν τη δημόσια εικόνα τους. Μολονότι τα πρώτα φεστιβάλ κινηματογράφου γεννήθηκαν στην Ευρώπη, με προσανατολισμό περισσότερο καλλιτεχνικό παρά εμπορικό, η αλληλεπίδρασή τους με το Χόλιγουντ και η σχέση τους με τους σταρ είναι σταθερή και αδιάλειπτη.[3]

2. Συλλογικό. *1960-2009. 50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη: ΦΚΘ - Ιανός 2009.
3. M. De Valck. *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, σσ. 14-15.



Πρωτοσέλιδη η άφιξη της Βρετανίδας ηθοποιού Σουζάνα Γιορκ στην εφημερίδα *Μακεδονία*, 15.9.1966



Η «Τζίλντα» στη Θεσσαλονίκη, πρωτοσέλιδη είδηση στη *Μακεδονία*, 22.9.1977

Οι πρώτοι ξένοι σταρ στη Θεσσαλονίκη

Η πρώτη ξένη σταρ που καταγράφεται στις κινηματογραφικές παρουσίες της πόλης είναι η Σουζάνα Γιορκ, η οποία βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη για το 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου (Σεπτέμβριος 1966). «Η διάσημος Αγγλίς ηθοποιός Σουζάνα Γιορκ», αναφέρεται σε πρωτοσέλιδο ρεπορτάζ της *Μακεδονίας*, «κατέκτησε το κοινόν της Θεσσαλονίκης με το αγγελικόν της χαμόγελον και εχειροκροτήθη θερμώς, όταν κατέλαβεν την θέσιν της εις το θεωρείον».

Στην ίδια προβολή παρίστανται ο διάσημος Γάλλος ηθοποιός Ζαν Λουί Τρεντινιάν με τη σκηνοθέτιδα σύζυγό του Ναντίν Τρεντινιάν, καθώς και ο διευθυντής του περιοδικού *Cahiers du cinema* και κριτικός κινηματογράφου Ζαν Λουί Κομολί. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, «πλήθος θεατών συγκεντρώνονται έξω από το θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών προκειμένου να δουν από κοντά τους ξένους καλλιτέχνες».[4]

Η ανταπόκριση του Τύπου στη διεθνοποίηση του φεστιβάλ αλλά κυρίως στις διάσημες αφίξεις είναι ενθουσιώδης. Εκτενή αφιερώματα καταγράφουν λεπτομέρειες για τις προβολές και τις δεξιώσεις. Αρκούν ένα χαμόγελο, ένα νεύμα, μερικές λέξεις, βγαλμένες από τα χείλη μιας σταρ, για να τροφοδοτήσουν τις καλλιτεχνικές στήλες, που αναπαράγουν τις λαμπερές ειδήσεις από το χώρο της έβδομης τέχνης. «Μετά την προβολήν εδόθη χθες η επίσημος δεξίωσις υπό της Διεθνούς Εκθέσεως εις το "Μεντιτερανέ" προς τιμήν των ξένων καλλιτεχνών και των λοιπών προσκεκλημένων. Αξίζει να σημειωθή, ότι τόσον εις το θέατρον της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, όσον και εις την δεξίωσιν, η Αγγλίς ηθοποιός Σουζάνα Γιορκ κατέκτησεν τους πάντες με το γοητευτικόν της χαμόγελο» γράφει χαρακτηριστικά η *Μακεδονία* (15 Σεπτεμβρίου 1966).

Τη χρονιά της μεταπολίτευσης, οι εφημερίδες επιφυλάσσουν πανηγυρική υποδοχή και στην άφιξη του καλλιτεχνικού ζεύγους Ζυλ Ντασσέν - Μελίνας Μερκούρη στη Θεσσαλονίκη, καθώς ο πρώτος είναι επίσημος προσκεκλημένος της διοργάνωσης και πρόεδρος της κριτικής επιτροπής του 3ου Διεθνούς Φεστιβάλ. Η Μελίνα Μερκούρη δηλώνει «τρομακτικά συγκινημένη» που επιστρέφει στη Θεσσαλονίκη, δεκατέσσερα χρόνια μετά την τελευταία της παράσταση στην πόλη, πριν αυτοεξοριστεί στο Παρίσι.[5]

4. Συλλογικό. *1960-2009: 50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, ό.π., σ. 125.
5. Συλλογικό. *1960-2009: 50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, ό.π., σ. 156.

Δύο διάσημες προσωπικότητες του ιταλικού σινεμά φθάνουν στη Θεσσαλονίκη για το 4ο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους (Σεπτέμβριος 1975), στο πλαίσιο του Ελληνικού Φεστιβάλ. Πρόκειται για τους ηθοποιούς Τζιαν Μαρία Βολοντέ (ο οποίος συμμετέχει στην κριτική επιτροπή της διοργάνωσης) και Ούγκο Τονιάτσι (που παρακολουθεί ως απλός θεατής). Ο Τζιαν Μαρία Βολοντέ μιλά στον Τύπο για τις εντυπώσεις του από τη Θεσσαλονίκη, παρατηρώντας ότι «το πιο σημαντικό στοιχείο είναι η πελώρια δύναμη των 30.000 φοιτητών που διαθέτει». Εμφανώς αντιστάρ και έντονα πολιτικοποιημένος στην Αριστερά, ο Βολοντέ δηλώνει ότι το πρόβλημα του Φεστιβάλ «δεν είναι πώς θα λάμψη η εκδήλωση ή ποιοι καλλιτέχνες θα έρθουν. Αυτό είναι τουλάχιστον γελοίο. Η εκδήλωσή σας έχει κάτι το διαφορετικό, δεν είναι απομίμηση. Της λείπει ίσως η ζωντανή επικοινωνία, που διαθέτει για παράδειγμα το Φεστιβάλ του Πέζαρο».[6]

Μια μεγάλη προσωπικότητα του παγκόσμιου κινηματογράφου φτάνει στη Θεσσαλονίκη το 1975. Είναι ο Αμερικανός σκηνοθέτης Φρανκ Κάπρα, πρόεδρος της κριτικής επιτροπής στο 5ο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους, όπου κερδίζει το χειροκρότημα των θεατών. Το καλλιτεχνικό ρεπορτάζ της ***Μακεδονίας*** επικυρώνει την επιτυχία της διοργάνωσης, που έληξε, όπως αναφέρει, «με τρόπο επίσημο και μεγαλόπρεπο, όπως ακριβώς ταιριάζει σε μια ανάλογη εκδήλωση με απήχηση παγκόσμια και με προεκτάσεις που δεν έχουν σύνορα».[7]

Τα διάσημα ονόματα θεωρούνται προϋπόθεση για την κινηματογραφική επιτυχία του Φεστιβάλ και διαφημίζονται αναλόγως στα ΜΜΕ της εποχής. Αρκετούς μήνες πριν από τη διοργάνωση του 1975, η ***Μακεδονία*** σπεύδει να τονίσει ότι στην επίσημη έναρξη του Φεστιβάλ «θα παραστούν πολλές διασημότητες της 7ης Τέχνης. Ανάμεσά τους, σύμφωνα με το δημοσίευμα, «θα είναι ο ίδιος ο Αντρέι Βάιντα, η Γαλλίδα παραγωγός και σκηνοθέτης Βέρα Μπελμόντ, η Ρίτα Σαντούλ, χήρα και συνεργάτις του μεγαλύτερου ιστορικού του κινηματογράφου Ζωρζ Σαντούλ, ο Γάλλος σκηνοθέτης Ρενέ Ζιλσόν κ.ά.»,[8] καθώς και η Ελληνοαμερικανίδα ενδυματολόγος Ντένυ Βαχλιώτη, που έναν χρόνο πριν είχε κερδίσει το Όσκαρ για τα κοστούμια της στην ταινία ***Ο μεγάλος Γκάτσμπυ***.

Από την *Τζίλντα* στον *Αλέξη Ζορμπά*

Στην ωριμότητα των 59 χρόνων, αλλά με τη γοητεία της αξέχαστης ***Τζίλντα***, τον ρόλο που την καθιέρωσε στο παγκόσμιο σταρ σύστεμ, η Ρίτα Χέιγουορθ φτάνει στη Θεσσαλονίκη τον Σεπτέμβριο του 1977 ως επίσημη προσκεκλημένη του 6ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Η Χέιγουορθ "κλέβει" την παράσταση και γίνεται πρωτοσέλιδο στην εφημερίδα ***Μακεδονία***, καθώς προσέρχεται με εντυπωσιακή βραδινή τουαλέτα στα θεωρεία της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών για την έναρξη της διοργάνωσης. Η διάσημη ηθοποιός φωτογραφίζεται πρόθυμα με τους υπόλοιπους ξένους προσκεκλημένους και δίνει το παρών σε δεξίωση που παρατίθεται από τη διοίκηση της διοργανώτριας ΔΕΘ στο «Ηλέκτρα Παλλάς». Η ΔΕΘ και το Υπουργείο Βορείου Ελλάδος προσφέρουν συμβολικά στη Ρίτα Χέιγουορθ ειδική τιμητική διάκριση (αντίγραφο της προτομής της θεάς Ήρας) και δίπλωμα για τη μεγάλη προσφορά της στην 7η τέχνη.[9]

Η παρουσία του παλιού Χόλιγουντ στη Θεσσαλονίκη συνεχίζεται με την επίσκεψη της βραβευμένης με Όσκαρ Αμερικανίδας ηθοποιού Τζόαν Φοντέιν, επίσημης προσκεκλημένης του 9ου Διεθνού Φεστιβάλ Κινηματογράφου (1978). Στη Θεσσαλονίκη βρίσκεται και η Αμερικανίδα Λουίζ Φλέτσερ, γνωστή από τη χαρισματική ερμηνεία της στη ***Φωλιά του κούκου***.

Κινηματογραφικοί αστέρες μεγάλου βεληνεκούς, όπως ο Άντονι Κουίν και ο Ντένις Χόπερ, παρακολουθούν το —τελευταίο— 10ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης (1981). Ο Ντένις Χόπερ συμμετέχει στο Φεστιβάλ ως πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης της ταινίας ***Ουρανοκατέβατο*** (επίσημη συμμετοχή του Καναδά), για την οποία παραθέτει συνέντευξη Τύπου. Κορυφαία στιγμή θεωρείται η άφιξη του φιλέλληνα Άντονι Κουίν, που επισκέπτεται συχνά την Ελλάδα, και η παρουσία του στην τελετή απονομής των βραβείων.[10]

6. Συνέντευξη του Gian Maria Volonte στον Ν. Βολωνάκη, εφημερίδα ***Μακεδονία***, 4.10.1974, σ. 3.
7. «Χειροκροτήματα και επισημότητα στη λήξη του. Όλα πήγαν καλά στο 4ο Φεστιβάλ», εφημερίδα ***Μακεδονία***, 1.7.1975, σ. 9.
8. Χριστοδούλου, Χ. «Έρχονται στη Θεσσαλονίκη διάσημοι καλλιτέχνες για το διεθνές φεστιβάλ», εφημερίδα ***Μακεδονία***, 22.6.1975, σ. 4.
9. Συλλογικό. ***1960-2009. 50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης***, ό.π., σ. 170.
10. Συλλογικό. ***1960-2009. 50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης***, ό.π., σ. 195.



Η *Ωραία της ημέρας* Κατρίν Ντενέβ, σε συνάντησή της με τους δημοσιογράφους της Θεσσαλονίκης, στο περιθώριο του 40ού Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1999).

Αστέρες του Χόλιγουντ και του ευρωπαϊκού σινεμά

Ο αποκλειστικά ελληνικός προσανατολισμός του Φεστιβάλ Κινηματογράφου για μία, περίπου, δεκαετία (1982-1992) και η κατάργηση του Διεθνούς Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους μειώνουν αισθητά τον αριθμό των κινηματογραφικών αστέρων που επισκέπτονται τη Θεσσαλονίκη. Η κατάσταση αλλάζει στη δεκαετία του '90, με το διεθνές άνοιγμα της διοργάνωσης το 1992. Το Φεστιβάλ αποκτά επίσημο διεθνές διαγωνιστικό πρόγραμμα και προσκαλεί στη Θεσσαλονίκη γνωστές προσωπικότητες του κινηματογράφου, που συνήθως είναι τα τιμώμενα πρόσωπα. Συχνά οι σταρ εναλλάσσονται με ονόματα του ανεξάρτητου σινεμά, σε αναζήτηση ενός πιο καλλιτεχνικού κινηματογράφου.

Σ' αυτό το πλαίσιο, το 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης φιλοξενεί στην πόλη τον σπουδαίο Ιάπωνα δημιουργό Ναγκίσα Όσιμα, ο οποίος προλογίζει τις ταινίες του —προβάλλεται το σύνολο του έργου του— σε κατάμεστες αίθουσες. Συγκινητική και ευαίσθητη είναι η οιονεί παρουσία του Τσέχου Κριστόφ Κισλόφσκι, ο οποίος στέλνει μια εγκάρδια επιστολή στους φίλους του σινεμά, καθώς δεν καταφέρνει να παραστεί στο Φεστιβάλ λόγω καρδιακών προβλημάτων, από τα οποία θα καταλήξει λίγους μήνες αργότερα, μόλις στα 55 του χρόνια. «[...] Είναι πολύ σημαντικό το γεγονός ότι καταφέρατε να ανακαλύψετε όλες τις ταινίες μου, κάτι που κανείς δεν το έκανε μέχρι σήμερα [...]. Πιστέψτε με, ό,τι μένει από την καρδιά μου είναι μαζί σας» γράφει ο Κισλόφσκι για το πρώτο, παγκοσμίως, αφιέρωμα στο κινηματογραφικό έργο του.[11]

Αισθητή είναι η φεστιβαλική παρουσία του διάσημου Ιταλού σκηνοθέτη Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, που έρχεται στη Θεσσαλονίκη ως τιμώμενος δημιουργός του 37ου Φεστιβάλ Κινημα-

11. Θ. Λιναράς. «20 πλάνα σεκάνς: Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1992-2011)». Στο: Μυλωνάκη, Α. και Γκροσδάνης, Γ. (επιμ.). ***Σινέ Θεσσαλονίκη: Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο.*** Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2012.



Ο Χάρβεϊ Καϊτέλ κατά την άφιξή του στο αεροδρόμιο «Μακεδονία» το 2000.

τογράφου (1996). Το Φεστιβάλ διοργανώνει πλήρες αφιέρωμα-αναδρομή στο έργο του, και ο Μπερτολούτσι παρίσταται σε όλες τις προβολές, προλογίζοντας με ενθουσιασμό τις ταινίες του.

Η «ωραία της ημέρας» Κατρίν Ντενέβ ζωντανεύει τον κινηματογραφικό μύθο της στη Θεσσαλονίκη, προσκεκλημένη του 40ού Φεστιβάλ Κινηματογράφου το 1999, με αμοιβή μετάκλησης που φημολογείται πως άγγιξε τα 15 εκατομμύρια δραχμές.[12] Από το πρόγραμμα των διάσημων επισκέψεων δεν λείπουν βέβαια και οι αναπάντεχες ακυρώσεις, όπως αυτή του πολυαναμενόμενου Πέδρο Αλμοδόβαρ, που καλείται με αφορμή το αφιέρωμα του Φεστιβάλ στο έργο του (1999). Η ακύρωση της άφιξης του Αλμοδόβαρ φέρνει προ εκπλήξεως τους δημοσιογράφους, που τελικά βλέπουν στη θέση του την πρωταγωνίστριά του Μαρίσα Παρέδες.[13]

Το αφιέρωμα στον Αγγελόπουλο είναι η αφορμή της επίσκεψης ενός ακόμη διάσημου ηθοποιού, του Χάρβεϊ Καϊτέλ, στο 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2000) για το ***Βλέμμα του Οδυσσέα*** (1995), όπου πρωταγωνιστεί. «Οι μεγάλες ιστορίες του κόσμου έχουν ειπωθεί όλες από τον Όμηρο, τον Αισχύλο και τους άλλους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς. Γι' αυτό είναι για μένα συναρπαστικό που βρίσκομαι εδώ» δήλωσε ο Χάρβεϊ Καϊτέλ στη συνέντευξη Τύπου που παραχώρησε στους δημοσιογράφους, εκφράζοντας την επιθυμία του «να μεταφερθεί το Χόλιγουντ στην Ελλάδα».[14]

Άψογα ντυμένη, με τον αέρα της χολιγουντιανής σταρ, η Φέι Νταναγουέι, η θρυλική Μπόνι του ***Μπόνι και Κλάιντ***, κερδίζει τα βλέμματα του κοινού και των δημοσιογράφων στη σύντομη επίσκεψή της στη Θεσσαλονίκη, έπειτα από πρόσκληση του 42ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου (2001), όπου τιμήθηκε με τον Χρυσό

12. Δ. Δανίκας. «Πέτα το Διεθνές από το τρένο». ***Το Βήμα***, 5.11.2000. Διαθέσιμο on line: http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=127755&wordsinarticle=%CE%9D%CF%84%CE%B5%CE%BD%CE%AD%CE%B2
13. Γ. Ζουμπουλάκης. «Δύο ντίβες, μία ταινία». ***Το Βήμα***, 28.10.2001. Διαθέσιμο on line: http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=137883&wordsinarticle=%CE%9D%CF%84%CE%B5%CE%BD%CE%AD%CE%B2
14. http://www.filmfestival.gr/2000/press/press12_gr.html



Μια γοητευτική σταρ του ευρωπαϊκού σινεμά, η Ιζαμπέλ Ιπέρ, προσέρχεται στη σκηνή του «Ολύμπιον» για να παραλάβει τον Χρυσό Αλέξανδρο στο 45ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2004).



Η Φέι Ντάναγουεϊ προετοιμάζεται για τηλεοπτική συνέντευξή της στην ΕΤ-3.

Αλέξανδρο. Η Ντάναγουεϊ παρίσταται στην προβολή της ταινίας της ***Η κρυφή ζωή ενός μανεκέν*** (*Puzzle of a downfall life*, 1970), ενώ παρουσιάζει και τη μικρού μήκους ταινία της ***Yellow Bird***, σε δική της σκηνοθεσία. «Είχα έρθει πριν δέκα χρόνια στη χώρα σας με τον γιο μου αλλά δεν την ξέρω. Είναι μια ασυνήθιστη χώρα που πάντα ήθελα να γνωρίσω και πάντα πίστευα ότι έχω ένα ραντεβού μαζί της. Φαίνεται πως το master class είναι αυτό το ραντεβού» δηλώνει σε συνέντευξή της στο ***Πρώτο Πλάνο***,[15] μιλώντας για τις προθέσεις της να πρωταγωνιστήσει σε ταινία για τη ζωή της Μαρία Κάλλας. Αξίζει να σημειωθεί ότι το σχέδιο της Ντάναγουεϊ θα μείνει στο συρτάρι για πολλά χρόνια ακόμη, αφού η ταινία για τη Μαρία Κάλλας θα εισέλθει σε στάδιο προπαραγωγής το 2013.

Μια ξεχωριστή προσωπικότητα του γαλλικού κινηματογράφου, η Ιζαμπέλ Ιπέρ, είναι η τιμώμενη στο 45ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2004), όπου της απονέμεται τιμητικός Αλέξανδρος για το σύνολο του έργου της. «Διανοούμενη, σταρ και ταγμένη στην τέχνη της»,[16] η Ιζαμπέλ Ιπέρ γοητεύει το κοινό ως μια από τις υποβλητικές ηθοποιούς του ευρωπαϊκού σινεμά. Μολονότι μένει στην πόλη για ένα εικοσιτετράωρο, απαντά υπομονετικά στον καταιγισμό ερωτήσεων των δημοσιογράφων: «Όχι, δεν είμαι η Μισέλ Πφάιφερ. Όχι, δεν έχω κάνει λίφτινγκ. Όχι, είμαι όσων χρόνων δείχνω. Όχι, ποτέ δεν ποζάρω με ανοιχτό το στόμα».[17]

Παρουσίες μεγάλου βεληνεκούς

Ένα από τα μεγαλύτερα ονόματα του κινηματογράφου διεθνώς, ο Φράνσις Φορντ Κόπολα, επισκέπτεται οικογενειακώς τη Θεσσαλονίκη του 47ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου (2006), συνοδευόμενος από τη σύζυγό του, τη γνωστή ηθοποιό Ορόρ Κλεμάν, την, επίσης σκηνοθέτιδα, κόρη του Σοφία και τον σκηνοθέτη-ηθοποιό γιο του, Ρόμαν. Ο Κόπολα παραλαμβάνει τον τιμητικό Χρυσό Αλέξανδρο, παρευρίσκεται στα εγκαίνια της έκθεσης του στενού συνεργάτη και φίλου του, σκηνογράφου Ντιν Ταβουλάρης, στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, στην ειδική προβολή της ταινίας του ***Αποκάλυψη τώρα: Redux***, αλλά και σε ανοιχτή συζήτηση με θέμα τον κινηματογράφο. Ενθουσιώδης και γενναιόδωρος απέναντι στους νέους κινηματογραφιστές, ο δημιουργός του ***Νονού*** γίνεται δεκτός πανηγυρικά τόσο από τους θεατές όσο και από τον κινηματογραφικό κόσμο: «Επόμενο ήταν λοιπόν να γίνει χαλασμός με την παρουσία του εδώ στη Θεσσαλονίκη και κυρίως στην αίθουσα του "Ολύμπιον" χθες, [...] όπου ο Κόπολα (μαζί με την κόρη του, Σοφία) αποθεώθηκε από το κοινό Ελλήνων και ξένων, ανάμεσα στους οποίους και αρκετοί επαγγελματίες του χώρου που βρίσκονταν στην αίθουσα και τον χειροκροτούσαν όρθιοι — σαν μάστερ και σταρ».

Η διοργάνωση του 47ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου είναι μακράν η πιο λαμπερή από πλευράς κινηματογραφικών αστέρων: Εκτός από τον Κόπολα, στη Θεσσαλονίκη φθάνουν ο Γερμανός σκηνοθέτης Βιμ Βέντερς, με τη σύζυγό του Ντονάτα (για το αφιέρωμα στο έργο του πρώτου, αλλά και για την από κοινού έκθεση φωτογραφίας), ο Ελληνοαμερικανός σκηνογράφος Ντιν Ταβουλάρης, καθώς και τρεις σταρ του ευρωπαϊκού σινεμά: Η Γαλλίδα Εμμανουέλ Μπεάρ και η Ιταλίδα Βαλέρια Γκολίνο, με αφορμή τις ταινίες στις οποίες πρωταγωνιστούν (***Un crime*** του Μανουέλ Πραντάλ, η πρώτη και ***Respiro*** του Εμανουέλε Κριαλέζε, η δεύτερη), αλλά και η μούσα του Αλμοδοβάρ Βικτόρια Αμπρίλ, για μια εμφάνιση στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης. Η Αμπρίλ εντυπωσιάζει με το ταμπεραμέντο της και υπερασπίζεται τα μικρά κινηματογραφικά φεστιβάλ: «Είναι τεράστια η συμβολή τους στο να μην καταπατηθεί ο πολιτισμός των μικρότερων χωρών και να μη γίνει λεία του αμερικάνικου πολιτισμού, ώστε να μην πεθάνουμε όλοι ηλίθιοι σε αυτόν τον κόσμο».[18]



Ο Φράνσις Φορντ και η Σοφία Κόπολα περπατούν στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης κατά την επίσκεψή τους στο Φεστιβάλ, το 2006.

15. Τ. Παυλίδου. «Υπέροχη γυναίκα; Υπέροχος άνθρωπος. THE Faye Dunaway AFFAIR». ***Πρώτο Πλάνο***, τχ. 94, 10.11.2001, διαθέσιμο on line: http://www.filmfestival.gr/2001/gr/interviews/interview3.html
16. Μ. Κατσουνάκη. «Με έλκει η οδύνη που περιέχει συγχώρεση» - Συνέντευξη της Ιζαμπέλ Ιπέρ. ***Καθημερινή***, 28.11.2004. Διαθέσιμο on line: http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_28/11/2004_124720
17. Γ. Μαδεμλή. «Travelling. Παγκόσμιες πρεμιέρες με την Ιζαμπέλ και με τα άλλα κορίτσια». ***Πρώτο Πλάνο***, τχ. 157, 22.11.2004. Διαθέσιμο on line: http://www.filmfestival.gr/2004/pp/pp157.pdf
18. Τ. Παυλίδου. Συνέντευξη της Βικτόρια Αμπρίλ. ***Πρώτο Πλάνο***, τχ. 181, 27.11.2005. Διαθέσιμο on line: http://www.filmfestival.gr/2005/html/PP181.pdf



Το καλλιτεχνικό ζευγάρι Βιμ και Ντονάτα Βέντερς κατά τη διάρκεια κοινής συνέντευξης τύπου στη Θεσσαλονίκη, το 2006.

«Υποκριτής και αντισυμβατικός» δηλώνει ο Αμερικανός σταρ Τζον Μάλκοβιτς, που έρχεται στη Θεσσαλονίκη ως παραγωγός της ταινίας ***Juno*** και βραβεύεται με το Χρυσό Αλέξανδρο στο 48ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου (2007). «Αλλάζω γνώμη πολύ εύκολα. Τη μια μέρα μπορεί να σιχαίνομαι το κόκκινο κρασί και την άλλη να πίνω μόνο αυτό. Κάποιος που απεχθάνομαι μπορεί να γίνει ένας σπουδαίος φίλος. Οι γυναίκες που έχω ζήσει μαζί τους το παρατηρούν συνέχεια. Έχω γελάσει μ' αυτό, αλλά το έχω αποδεχτεί. Δεν μπορώ να κάνω τίποτα άλλο.»[19] Ο Μάλκοβιτς φθάνει επεισοδιακά στη Θεσσαλονίκη, διότι χάνει τη βαλίτσα του. Λέγεται μάλιστα ότι «κεντρικό κατάστημα ανδρικών ρούχων της πόλης ανοίγει για χάρη του, ημέρα Κυριακή, για να τον ντύσει!».[20]

Την ίδια χρονιά τη Θεσσαλονίκη επισκέπτεται και ο Αφροαμερικανός σταρ Ντάνι Γκλόβερ, γνωστός από το ***Φονικό όπλο***, που φθάνει στην πόλη για το αφιέρωμα στον Τζον Σέιλς και την τελευταία ταινία του ***Honeydripper***, όπου πρωταγωνιστεί, ενώ παραχωρεί μάστερκλας και τιμάται με τον Χρυσό Αλέξανδρο.

Ο διάσημος Αμερικανός ηθοποιός Γουίλεμ Νταφόε προσκαλείται στο 49ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2008) για την παγκόσμια πρεμιέρα της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου ***Η σκόνη του χρόνου***, όπου πρωταγωνιστεί. Επίσημοι

19. Π. Παναγόπουλος. «Η ιστορία δεν αποκαλύπτεται στ' αλήθεια» - Συνέντευξη του Τζον Μάλκοβιτς. ***Η Καθημερινή***, 24.11.2007. Διαθέσιμο on line: http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_24/11/2007_250258
20. Θ. Λιναράς. «Είκοσι πλάνα-σεκάνς. Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου (1992-2011)». Στο: Μυλωνάκη, Α. και Γ. Γκροσδάνης (επιμ.). ***Σινέ Θεσσαλονίκη. Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο***, ό.π., σ. 104.



Σκεπτόμενος Τζον Μάλκοβιτς, κατά τη διάρκεια του μάστερκλας που παρέδωσε στο 48 Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2007).



Ο Αφροαμερικανός ηθοποιός Ντάνι Γκλόβερ στο μάστερκλας που παρέδωσε στο 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2007).



Ο Εμίρ Κουστουρίτσα σε ρόλο μουσικού, με το συγκρότημά του *No Smoking Band* στη συναυλία που έδωσε στη Θεσσαλονίκη το 2008.

21. Π. Παναγόπουλος. «Ο Όλιβερ Στόουν τάραξε τα νερά». ***Η Καθημερινή***, 19.11.2008. Διαθέσιμο on line: http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_19/11/2008_292681
22. Γ. Ζουμπουλάκης. «Ρουβάς και Μπίρκιν κυριαρχούν στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης». ***Το Βήμα***, 17.11.2009. Διαθέσιμο on line: http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=299670

προσκεκλημένοι της διοργάνωσης είναι, μεταξύ άλλων, ο Αμερικανός Όλιβερ Στόουν για την πανελλήνια πρεμιέρα της ταινίας του *W* και για ένα μάστερ κλας, ο Βόσνιος Εμίρ Κουστουρίτσα και οι Βέλγοι αδελφοί Ζαν-Πιερ και Λυκ Νταρντέν. Παρά τις διφορούμενες κριτικές για το *W*, ο Όλιβερ Στόουν είναι ο σταρ που "κλέβει" την παράσταση. «Τα πάντα έχουν να κάνουν με τον Όλιβερ Στόουν»[21] και με το μάστερκλας που παραδίδει.

Στόουν και Κουστουρίτσα πραγματοποιούν μια αυθόρμητη κοινή εμφάνιση στη σκηνή της κατάμεστης Αποθήκης Γ΄στο Λιμάνι, στη συναυλία του πρώτου με τους No Smoking Band, όπου ο Στόουν παίρνει το μικρόφωνο για να τραγουδήσει και να χορέψει με τον συνάδελφό του.

Επεισοδιακή είναι και η άφιξη της Τζέιν Μπίρκιν στη Θεσσαλονίκη το 2009, διότι η διάσημη Γαλλίδα καλλιτέχνης χάνει τις αποσκευές της στο αεροδρόμιο. Ωστόσο, η Μπίρκιν το ξεπερνά και ως γνήσια σταρ γοητεύει τους σινεφίλ σε μάστερκλας για την τέχνη του κινηματογράφου. Μάλιστα, εκφράζει τη συγκίνησή της για την πρόσκληση, διότι, σύμφωνα με δηλώσεις της, «ουδέποτε είχε τιμηθεί στο παρελθόν».[22] Αίσθηση προκαλεί πάντως και ένας Έλληνας σταρ με ισχυρή εμβέλεια, εφάμιλλης των ξένων συναδέλφων του. Πρόκειται για τον Σάκη Ρουβά, ο οποίος βρίσκεται στο 50ό Φεστιβάλ για την προβολή της δεύτερής του ταινίας *Στα άκρα*, που ξεσηκώνει τον ενθουσιασμό χιλιάδων νεαρών θαυμαστριών, οι οποίες σπεύδουν να τον αποθεώσουν, δημιουργώντας αδιαχώρητο έξω από τον κινηματογράφο «Αριστοτέλειον».

Η εγχώρια ποπ κουλτούρα διοχετεύεται έντεχνα στο σινεμά, αποδεικνύοντας ότι οι βιομηχανίες του θεάματος —τόσο στη μουσική όσο και στον κινηματογράφο— είναι συγκοινωνούντα δοχεία, που τρέφονται από την αστερόσκονη των ειδώλων τους. ■



Ο τιμώμενος Γουίλεμ Νταφόε, επίσημος προσκεκλημένος του 49ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χαμογελά στον φωτογραφικό φακό.



«Τα πάντα έχουν να κάνουν με τον Όλιβερ Στόουν» γράφουν οι εφημερίδες για την παρουσία του διάσημου Αμερικανού σκηνοθέτη στη Θεσσαλονίκη το 2008. Εκείνος ποζάρει χαμογελαστός στο λιμάνι.

Ευχαριστούμε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και ιδιαίτερα την κ. Άννα Μηλώση (οργάνωση παραγωγής) για την ευγενική παραχώρηση φωτογραφικού υλικού από το ψηφιακό αρχείο.

του **ΓΙΑΝΝΗ ΓΚΡΟΣΔΑΝΗ**
Δημοσιογράφου

20 χρόνια Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης



Είναι πολλές και παράλληλες οι ιστορίες του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης από το 1960 μέχρι σήμερα. Μια από αυτές αφορά την εξωστρέφεια και τη διεθνοποίηση του θεσμού. Υπήρξε επιθυμία και όραμα πολλών ανθρώπων, που ασχολήθηκαν οργανωτικά και διοικητικά με το Φεστιβάλ· όμως, μόλις το 1992 η προσπάθεια αυτή απέκτησε σταθερή μορφή και ταυτότητα.

Ο πρώτος που οραματίστηκε ένα διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου ήταν ο Παύλος Ζάννας. Πρόθεσή του ήταν μια διοργάνωση που θα έδινε στη Θεσσαλονίκη τη δυνατότητα να προβληθεί διεθνώς. Απώτερος στόχος: ο ελληνικός κινηματογράφος να έρθει σε επαφή με ανθρώπους από τον διεθνή κινηματογράφο κι έτσι να δημιουργηθεί ένα νέο περιβάλλον προβολής και επικοινωνίας για τις ελληνικές ταινίες. Η πρόθεση του Ζάννα έγινε πράξη μόλις έξι χρόνια μετά το ξεκίνημα του Φεστιβάλ, το 1966. Ο ίδιος ήταν τότε γενικός διευθυντής της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης, η οποία είχε ακόμη οργανωτικό και διοικητικό ρόλο στη δομή της περίφημης Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου, που ακριβώς τότε μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ. Η χρονική συγκυρία υπήρξε εξαιρετική, καθώς τη χρονιά εκείνη το ελληνικό πρόγραμμα περιελάμβανε μια σειρά εξαιρετικά ποιοτικών ταινιών, ανάμεσα στις οποίες η ***Εκδρομή*** του Τάκη Κανελλόπουλου, το ***Πρόσωπο με πρόσωπο*** του Ροβήρου Μανθούλη, το ***Με τη Λάμψη στα μάτια*** του Πάνου Γλυκοφρύδη. Η διοργάνωση του Διεθνούς Φεστιβάλ έγινε μια εβδομάδα νωρίτερα από το ελληνικό και συγκέντρωσε πλήθος σπουδαίων ονομάτων στη Θεσσαλονίκη, όπως οι ηθοποιοί Σουζάνα Γιόρκ και Ζαν Λουί Τρεντινιάν.

Έναν χρόνο μετά η προσπάθεια αυτή ανακόπτεται από τη δικτατορία. Το Διεθνές Φεστιβάλ θα μετατραπεί σε πανόραμα ξένων ταινιών. Όμως, η νέα (χουντική) διοίκηση της ΔΕΘ θα εκφράσει δημόσια την επιθυμία της για επανασύσταση του Διεθνούς Φεστιβάλ. Η πρόθεση αυτή θα γίνει πράξη μόλις το 1972. Το Διεθνές Φεστιβάλ διεξά-



Άποψη της ΕΜΣ την εποχή διεξαγωγής του 7ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, το 1978.

γεται παράλληλα με το ελληνικό, ενώ για πρώτη φορά λειτουργεί τμήμα αγοράς ελληνικών και ξένων ταινιών για επαγγελματίες. Αξίζει βέβαια να σημειωθεί πως, παρά την επιτυχημένη διεθνή διοργάνωση, το Φεστιβάλ εκείνης της χρονιάς θα μείνει στην ιστορία κυρίως για την καθιέρωση μιας νέας γενιάς Ελλήνων σκηνοθετών, που έμεινε γνωστή ως Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (Παντελής Βούλγαρης, Θόδωρος Αγγελόπουλος). Και αυτή η προσπάθεια διεθνοποίησης θα έχει βέβαια τα προβλήματά της, με βάση τα πολιτικά γεγονότα της εποχής (δικτατορία-μεταπολίτευση).

Όλα αυτά τα χρόνια δεν λείπουν οι λαμπερές διεθνείς παρουσίες, που δίνουν το παρών στις προβολές του Φεστιβάλ ως απλοί επισκέπτες ή μέλη κριτικών επιτροπών και δηλώνουν ενθουσιασμένοι από τη Θεσσαλονίκη και το Φεστιβάλ. Σκηνοθέτες όπως οι Φρανκ Κάπρα, Σαμ Πέκινπα, Μάουρο Μπολονίνι αλλά και οι ηθοποιοί Νταϊάν Κάνον, Ρίτα Χέιγουορθ, Χορστ Μπούχολτζ, Άντονι Κουίν, Ντένις Χόπερ κ.ά. Δεν λείπουν επίσης ενδιαφέροντα επαγγελματικά γεγονότα: σημαντικά συνέδρια και εμπορικές συναντήσεις φορέων και παραγωγών του παγκόσμιου κινηματογράφου. Η διοργάνωση, άλλοτε παράλληλα και άλλοτε σε διαφορετικό χρόνο από την αντίστοιχη ελληνική, θα συνεχιστεί αισίως για δέκα χρόνια, μέχρι το 1981.

Σ' αυτή τη φάση θα παρθεί η πολιτική απόφαση να δοθεί έμφαση στον ελληνικό χαρακτήρα της διοργάνωσης. Για περίπου μία δεκαετία (1982-1991) το Φεστιβάλ θα απομονωθεί στην εσωστρεφή ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα της εποχής. Το γεγονός αυτό φανερώνει και τα έντονα σημάδια κόπωσης του Φεστιβάλ, που χρειάζεται επειγόντως θεσμική ανανέωση. Ο Τύπος της εποχής, παρά τη συμπάθειά του για επιμέρους καλλιτεχνικά επιτεύγματα, φεστιβαλικά γεγονότα και ταινίες, κάνει λόγο για την ανάγκη διεθνοποίησης του Φεστιβάλ, με σκοπό τη δραστική ανανέωση και σωτηρία του.



Ο Γερμανός σταρ Χορστ Μπούχολτζ κατά την άφιξη του στο αεροδρόμιο Θεσσαλονίκης για το 19ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το 1979.



Απονομή τιμητικής διάκρισης, κατά την πρώτη προσπάθεια διεθνοποίησης του Φεστιβάλ, στη σοβιετική ταινία *Ο πατέρας του στρατιώτη*. Την παραλαμβάνει ο πρωταγωνιστής Σέργκο Ζαχαράτζε (Σεπτέμβριος 1966).

Η ανανέωση αυτή έγινε επιτακτική το 1991, όταν το ζήτημα τέθηκε σε νέες βάσεις, με αφορμή το νομικό και κανονιστικό πλαίσιο που έθεταν η Ε.Ε. και τα αντίστοιχα προγράμματα χρηματοδότησης της οπτικοακουστικής παραγωγής (Eurimages, Media). Οι συζητήσεις εκείνη την εποχή ήταν έντονες σχετικά με τη μορφή και την ταυτότητα που έπρεπε να πάρει το νέο Φεστιβάλ. Κάποιοι πρότειναν τη μεταβολή του ελληνικού Φεστιβάλ σε μια διοργάνωση που θα είχε ως στόχο την προβολή και την προώθηση της κινηματογραφικής παραγωγής των χωρών της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Άλλοι θεωρούσαν πως θα έπρεπε να προτιμηθεί το σχήμα μιας διπλής διοργάνωσης, σε διαφορετικούς χρόνους για το διεθνές και ελληνικό πρόγραμμα. Ο νέος καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ, Μισέλ Δημόπουλος, ανέλαβε τότε να φέρει εις πέρας τη μεταμόρφωση του θεσμού στο νέο διεθνές πρόσωπο του. Τελικά, προκρίθηκε η λύση ενός διεθνούς φεστιβάλ που να αφορά πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες και όλες τις νέες και ανεξάρτητες τάσεις του παγκόσμιου κινηματογράφου. Στο νέο πλαίσιο υπήρχε η συμμετοχή και του ελληνικού προγράμματος, σε ταυτόχρονη διεξαγωγή με το διεθνές.

Μέσα στην πρώτη δωδεκαετία του νέου Διεθνούς Φεστιβάλ (περίοδος της θητείας του Μισέλ Δημόπουλου, 1992-2004) διαμορφώνεται μια νέα ταυτότητα για τον θεσμό. Κύρια χαρακτηριστικά του η εξωστρέφεια και η ανάδειξη των νέων τάσεων (un-

derground, ανεξάρτητος κινηματογράφος) που διαμορφώνονται στο διεθνές προσκήνιο. Παράλληλα, το Διεθνές Φεστιβάλ συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση και στην εκπαίδευση ενός νέου σινεφίλ κοινού με μια πιο ανοιχτή, κοσμοπολίτικη και avant garde αισθητική κινηματογραφική αντίληψη. Η εποχή του πολιτικοποιημένου β΄εξώστη έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί.

Σε αυτήν την πρώτη φάση θα καθιερωθούν τμήματα όπως οι «Ματιές στα Βαλκάνια» και οι «Νέοι Ορίζοντες», που αναδεικνύουν επιμέρους πτυχές από τον κινηματογράφο των Βαλκανίων, της Ευρώπης, της Μέσης και της Άπω Ανατολής (Ιράν, Κορέα, Κίνα), τον ανεξάρτητο αμερικάνικο κινηματογράφο. Έτσι, σημαντικά είναι τα αφιερώματα σε σκηνοθέτες όπως οι Μίκαελ Χάνεκε, Αμπάς Κιαροστάμι, Τακέσι Κιτάνο (που θα γίνουν γνωστοί και αρκετά δημοφιλείς έκτοτε στο ελληνικό σινεφίλ κοινό χάρη στο Φεστιβάλ), στον ιρανικό κινηματογράφο (το πρώτο σημαντικό του είδους του σε διοργάνωση της Δύσης).

Αρκετά πετυχημένη θα είναι η παρουσίαση παράλληλων δράσεων και εκδηλώσεων που φέρνουν το κοινό της Θεσσαλονίκης σε επαφή με παλιούς και νέους avant garde εικαστικούς καλλιτέχνες, φωτογράφους και κινηματογραφιστές. Σ' αυτό το πλαίσιο θεωρούνται σημαντικά γεγονότα η αναδρομική έκθεση των σκηνογράφων Διονύση και Βασίλη Φωτόπουλου, η παρουσία του Γιόζεφ Κουντέλκα και του πρακτορείου Magnum με φωτογραφικές εκθέσεις γύρω από κινηματογραφικά θέματα, η έκθεση αφίσας και γραφιστικής του Δημήτρη Αρβανίτη, η παρουσίαση της περίφημης συλλογής Hellafi με ζωγραφικές γιγαντοαφίσες από τους παλιούς κινηματογράφους Αθήνας και Θεσσαλονίκης, η περίφημη prop-opera του Πήτερ Γκριναγουέι. Στα θετικά καταγράφεται και η πρόταση ενός τμήματος προβολής ταινιών ντοκιμαντέρ, που θα οδηγήσει σχετικά γρήγορα στην ίδρυση ενός αυτόνομου θεσμού (1999), του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, με αξιοσημείωτη επιτυχία εδώ και 14 χρόνια.

Η τάση αυτή δεν θα αντιστραφεί με την έλευση της Δέσποινας Μουζάκη στη διεύθυνση του Φεστιβάλ (2005-2010). Ο θεσμός όμως θα προσπαθήσει πολύ φιλόδοξα να ισορροπήσει μεταξύ ανεξάρτητων - πρωτοποριακών κινηματογραφικών προτάσεων και του αμερικάνικου εμπορικού κινηματογράφου. Έτσι, ενώ μεγάλα ονόματα (όπως, μεταξύ άλλων, ο σκηνοθέτης - παραγωγός Όλιβερ Στόουν, οι ηθοποιοί Ντάνι Γκλόβερ, Γουίλεμ Νταφόε, Τζον Μάλκοβιτς, Κρις Κούπερ, η σεναριογράφος Ντιάμπλο Κόντι, οι συνθέτες Αλεξάντερ Ντεσπλά και Γουστάβο Σανταολάγια) επισκέπτονται το Φεστιβάλ και προβάλλεται το έργο τους, από την άλλη, μέσα από το παράλληλο πρόγραμμα «Ημέρες Ανεξαρτησίας», που θα διευ-



Ο Αλεξάντερ Πέιν παραλαμβάνει το βραβείο σεναρίου για την ταινία του *Πολίτης Ρουθ*, η οποία συμμετείχε στο 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (Νοέμβριος 1996).



Αφίσα του 33ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Η απαρχή για την ουσιαστική διεθνοποίηση της διοργάνωσης.



Ο Τσεν Κάιγκε παραλαμβάνει τον Χρυσό Αλέξανδρο το 2006.



Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος και ο Χάρβεϊ Καϊτέλ στους χώρους της προβλήτας του ΟΛΘ κατά την διάρκεια του Φεστιβάλ.



Η Πολωνή δημιουργός Ντορότα Κεντζεζαφσκα παραλαμβάνει τον Χρυσό Αλέξανδρο από τα χέρια του Δημήτρη Εϊπίδη το 2010.

θύνει επιτυχώς ο κριτικός κινηματογράφου Λευτέρης Αδαμίδης, το κοινό θα γνωρίσει σπουδαίους αλλά άγνωστους δημιουργούς από τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα των Απιτσατπόνγκ Βερασετάκουν, Κιμ Τζι-Γουν, Αμπντεραμάν Σισακό, Μίκιο Ναρούσε, Τέρενς Ντέιβις, Μπριγιάντε Μεντόζα.

Η ελληνική κρίση των τελευταίων ετών επέβαλε υποχρεωτικά αλλαγή πορείας και την ανάδειξη νέων προτεραιοτήτων για το Φεστιβάλ, που όφειλε να βαδίσει στο πνεύμα της δραματικής οικονομίας και των περικοπών αυτόν τον δύσκολο δρόμο. Έχοντας στο τιμόνι του έναν παλιό γνώριμο της διοργάνωσης, τον πάλαι ποτέ ιδρυτή των πρωτοποριακών και εναλλακτικών «Νέων Οριζόντων», Δημήτρη Εϊπίδη, η διοργάνωση επιστρέφει στην πρότερη φιλοσοφία της, αναδεικνύοντας ανεξάρτητα ρεύματα, δυναμικούς και νέους ή άγνωστους δημιουργούς (Κεντζεζάφσκα, Αλ-Νταράτζι, Μπίερ, Σορεντίνο, Μάντσεν, Ντράιβερ, κινηματογράφος Μέσης Ανατολής).

Για τον ελληνικό κινηματογράφο, αυτή η ιδιόμορφη συνύπαρξη ελληνι-

κού και διεθνούς φεστιβάλ διατηρήθηκε μέχρι το 1997, οπότε και τερματίστηκε το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Τη σκυτάλη παρέλαβαν τα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας, που απένειμε το Υπουργείο Πολιτισμού μετά την τυπική, υποχρεωτική προβολή ενός ειδικού πανοράματος του συνόλου της ετήσιας ελληνικής παραγωγής στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Κι αυτός όμως ο θεσμός αποδείχθηκε προβληματικός στη διαχείριση και στην αξιοπιστία του, και άντεξε μόλις μια δεκαετία (1998-2008). Η δυναμική διαμαρτυρία των «Κινηματογραφιστών στην ομίχλη» και η απόλυτα εξωστρεφής συμπεριφορά του νέου ελληνικού κινηματογραφικού κύματος (Λάνθιμος, Τσαγκάρη κ.ά.), που πλέον στοχεύει στην απόλυτη εξωστρέφεια και στη συμμετοχή σε φεστιβάλ και κινηματογραφικά φόρα του εξωτερικού, ουσιαστικά μετέφεραν αυτήν τη διαδικασία στην Αθήνα και στην Ακαδημία Ελληνικού Κινηματογράφου, που ιδρύθηκε γι' αυτόν τον σκοπό. Σήμερα το πλαίσιο συμμετοχής των ελληνικών ταινιών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης παραμένει ασαφές, παρά τον νέο κινηματογραφικό «νόμο Γερουλάνου» που ψηφίστηκε το 2010.

Ποιο μπορεί να είναι το μέλλον του Φεστιβάλ; Μιλάμε πλέον για έναν πολυδαίδαλο οργανισμό, με τεράστια διοικητική δομή και αρκετούς επιμέρους τομείς ευθύνης και πολλές δραστηριότητες, τόσο στη διάρκεια των δύο διεθνών διοργανώσεων όσο και σε ετήσια βάση. Τα προβλήματα δεν λείπουν, αλλά οφείλουμε πάντα να αισιοδοξούμε. ■



Ο Γουστάβο Σανταολάγια και η Δήμητρα Γαλάνη συνομιλούν με αφορμή το masterclass του οσκαρικού Αργεντίνου συνθέτη.



Ο Δανός δημιουργός Όλε Κρίστιαν Μάντσεν υπήρξε τιμώμενο πρόσωπο του Φεστιβάλ το 2011.

Πηγές

Α. Μυλωνάκη - Γ. Γκροσδάνης (επιμ.), ***Σινέ Θεσσαλονίκη. Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο***, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2012

Ιφιγένεια Ταξοπούλου (επιμ.), ***50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1960-2009***, Θεσσαλονίκη, Ιανός 2009

Μπάμπης Ακτσογλου (επιμ.), ***30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου***, Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου 1989

Λευτέρης Ξανθόπουλος (επιμ.), ***Παύλος Ζάννας***, Αθήνα, Αιγόκερως 1993

Ραδιοφωνική συνέντευξη του Γιάννη Σολδάτου στον Γιάννη Γκροσδάνη (9.58fm/ΕΡΤ3) για τα 50 χρόνια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 2009.


ΒΙΟΖΑΧ
ΠΡΟΪΟΝΤΑ:
ΛΟΥΚΟΥΜΙΑ
ΚΑΡΑΜΕΛΛΕΣ
ΓΛΥΚΑ
ΚΟΥΦΕΤΑ
ΜΑΡΜΕΛΑΔΕΣ
ΦΟΝΤΑΝ κ.λ.π.


ΕΛΒΙΕΛΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ
ΕΛΑΣΤΙΚΟΥ


ΣΟΚΟΛΑΤΑ — ΚΑΚΑΟ
ΓΚΛΟΡΙΑ
ΜΑΣΤΙΧΕΣ-ΜΕΝΤΕΣ
ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ & Σ^{ια}


ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ ΖΑΧΑΡΟΠΛΑΣΤΙΚΗΣ & ΤΑΧΙΝΙΩΝ
ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ
ΓΕΝΙΤΣΩΝ 10
ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ 5
ΜΕΖΑΠ
ΓΡΑΦΕΙΑ
ΕΔΕΣΣΗΣ 3


ΓΚΛΟΡΙΑ
ΣΟΚΟΛΑΤΑ
ΚΑΡΑΜΕΛΛΕΣ


Μέλισσα
Όδός Έρμοῦ


ΜΕΓΑ ΑΤΜΟΚΙΝΗΤΟΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΖΑΧΑΡΟΠΛΑΣΤΙΚΗΣ
FABRIQUE DE LOCOUMS S.&G. PENTZIKI, SALONIQUE
Σ. & Γ. ΠΕΝΤΖΙΚΗ
ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΟΔΟΣ ΦΡΑΓΚΟΜΑΧΑΛΑ ΠΛΗΣΙΟΝ ΟΘΩΜ. ΤΡΑΠΕΖΗΣ.


ΜΑΚΑΡΟΝΙΑ
ΑΒΕΖ


Γλυκά
Μαρμελάδες
ΚΕΡΑΣΙ
ΦΛΟΚΑ


ΦΛΟΚΑ


ΙΡΙΣ
ΣΟΚΟΛΑΤΑ
ΚΑΚΑΟ

του **ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ**
Οικονομολόγου, ιστορικού ερευνητή

Requiem για τα σβησμένα φουγάρα της Θεσσαλονίκης

Πού χάθηκαν 330.000 ίπποι;

Εκείνο το πρωί, μέσα Ιουλίου 1996, όταν η πολυεθνική GOODYEAR, με απόφασή της, έκλεισε το εργοστάσιό της στη Βιομηχανική Περιοχή της Σίνδου, την ώρα που ξεκινούσαν οι θερινές διακοπές του προσωπικού, πετώντας στην ανεργία 400 εργαζομένους και συρρικνώνοντας τον βιομηχανικό ιστό της Θεσσαλονίκης, η τοπική κοινωνία έμεινε εμβρόντητη. Ωστόσο, η κίνηση αυτή δεν ήταν, για όσους έβλεπαν μακριά, παρά το πρώτο κεφάλαιο ενός προαναγγελλόμενου θανάτου· του θανάτου του βιομηχανικού χάρτη της πόλης. Και εάν το κλείσιμο της ETHYL, αμερικανικών συμφερόντων επίσης, έντεκα χρόνια νωρίτερα, τον Νοέμβριο του 1985, αποδόθηκε στο ότι τερματίστηκε η χρήση αντικροτικών πρόσθετων στη βενζίνη των αυτοκινήτων, τα νέα από την GOODYEAR χαρακτηρίστηκαν τότε από τον Τύπο «κεραυνός εν αιθρία». Ήταν όμως έτσι;

Ας βρεθούμε για λίγο στο κλίμα της εποχής: από τις αρχές της δεκαετίας του ’80 κυοφορείτο μία ογκούμενη αντι-επιχειρηματική ατμόσφαιρα στη χώρα, με πρωταρχικό στόχο τη βιομηχανία. Εμφυλιακά και μετεμφυλιακά ιδεολογήματα, αντι-ιδιοκτησιακά πιστεύω, οιονεί οικολογικές ευαισθησίες, τοπικά και υπερτοπικά συμφέροντα και ανταγωνισμοί, επικουρούμενα από άμυαλους ή αργυρώνητους κονδυλοφόρους, μικροπολιτικές αμβλύνοων πολιτευτών τοπικής ή/και εθνικής εμβέλειας και τυφλωμένους αυτοδιοικητικούς παράγοντες, θεωρούσαν τη βιομηχανική ανάπτυξη όμοια με καρκίνωμα που έπρεπε να καταπολεμηθεί με κάθε θυσία. Υπήρχαν πολλοί που ονειρεύονταν την πλήρη κρατικοποίηση όλης της ελληνικής βιομηχανίας, πράγμα που μέχρι το τέλος της δεκαετίας ενμέρει έγινε κατορθωτό, σωρεύοντας δισεκατομμύρια ζημιών και αντίστοιχων χρεών στον κρατικό προϋπολογισμό. Άλλοι πάλι έθεταν το έωλο ερώτημα «γεωργική ή βιομηχανική Ελλάδα;», συζητώντας με σοβαροφανή επιχειρήματα για τη σωτηρία που επαγγέλλεται η πρώτη επιλογή.

Όποιος δεν έχει δει ανθρώπους να πεθαίνουν σφυροκοπημένοι από αόρατο χέρι στους δρόμους δεν μπορεί να καταλάβει τι σημαίνει και τι είναι ο θάνατος μιας πόλης...

Αυτή η πόλη είναι το χτικιό μας. Θα μας πεθάνει, θα μας ξεκάνει. Πώς θα γλιτώσουμε; Μας πίνει το αίμα, μας το πίνει.

Το χώμα της έχει πάρει το σχήμα μου... Το σώμα μου έχει πια τις διαστάσεις της... Έχει μέσα μου τη μοίρα της... Πεθαίνω σαν πόλη...

Παραλλαγή από το ποίημα του Δημήτρη Δημητριάδη «Πεθαίνω σαν χώρα».



ELITHERM

Και κάποτε ήρθε το «τέλος της Ιστορίας», όπως το ονόμασε ο Φουκουγιάμα. Αμήχανοι και εκστατικοί παρακολουθούσαμε σε απευθείας μετάδοση την πτώση του Τείχους στο Βερολίνο, την αποσύνθεση της ΕΣΣΔ, τις επαναστατικές εξεγέρσεις στα Βαλκάνια, κι αργότερα τις προσπάθειες των γειτονικών μας κρατών να ορθοποδήσουν οικονομικά, να μεταβούν σε δημοκρατικά καθεστώτα με μοχλό ανάπτυξης την οικονομία της αγοράς, να στρέφουν το ενδιαφέρον τους σε εκτός συνόρων επενδυτές και να προσκαλούν για επενδύσεις τους (κατ' αυτούς) βαθύπλουτους Έλληνες επιχειρηματίες. Πολλοί από τους τελευταίους μάλιστα άδραξαν την ευκαιρία και ανταποκρίθηκαν, αναλογιζόμενοι τη γεωγραφική εγγύτητα με τα βόρεια σύνορα της χώρας, το πρωτόγνωρα χαμηλό εργατικό κόστος και τη δίψα των γειτονικών αγορών για νέα προϊόντα.

Στο μεταξύ, η Ελλάδα όδευε από το Μάαστριχτ στο ευρώ εν μέσω πολιτικού "εκσυγχρονισμού" και αύξουσας ευμάρειας —που ήταν πια ορατή σε όλο και μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού, αφήνοντας κάθε χρόνο πίσω της όλο και μεγαλύτερα δημοσιονομικά ελλείμματα—, προσηλωμένη στο όραμα των Ολυμπιακών Αγώνων σε εθνικό επίπεδο, και στο βορειοελλαδίτικο την παγκόσμια έκθεση EXPO 2008, μετά την "πετυχημένη" εμπειρία της «Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης» το 1997. Μια γενικευμένη αντίληψη ευζωίας κατέκλυζε τους πάντες, τη στιγμή που, κάθε τόσο, νέοι αναπτυξιακοί νόμοι αλλά και Κοινοτικά Πλαίσια Στήριξης διευκόλυναν κατά πολύ την πρόσβαση στη χρηματοδότηση,



GOODYEAR

ενώ η καιροφυλακτούσα γραφειοκρατία ξεπερνιόταν με ... αφορολόγητο τρόπο. Ποια ήταν όμως η εικόνα της τοπικής βιομηχανικής δραστηριότητας σαράντα χρόνια πριν, και ποια η διαδρομή της μέχρι τις μέρες μας;

Αρχική πηγή μας στο θέμα της εκβιομηχάνισης της Θεσσαλονίκης αποτελεί το ***Αφιέρωμα*** για τη «Βιομηχανική ανάπτυξη του Βορρά» που δημοσίευσε η εφημερίδα ***Μακεδονία*** στις 23.5.1973. Το αφιέρωμα αυτό, μεταξύ άλλων, περιελάμβανε έναν «ενημερωτικό πίνακα των βιομηχανιών της Βορείου Ελλάδος με λεπτομερή στοιχεία της δραστηριότητός των», βασισμένο σε στοιχεία της εταιρίας ICAP, ενώ ένας δεύτερος πίνακας, που συνόδευε τον πρώτο, περιείχε αναφορά στις βιομηχανίες με ξένα κεφάλαια. Σύμφωνα με τους πίνακες αυτούς, στη Θεσσαλονίκη υπήρχαν τότε 203 μεταποιητικές μονάδες. Ο μεγαλύτερος αριθμός αφορούσε «καπνά εις φύλλα», που περιελάμβανε 37 μονάδες, και ακολουθούσαν οι υφαντουργικές βιομηχανίες με 31, οι τροφίμων με 21, προϊόντων μετάλλου 17, μη μεταλλικών ορυκτών 16, οι χημικές με 10 και οι μηχανών-συσκευών επίσης με 10. Στο σύνολό τους απασχολούσαν περί τους 25.000 εργαζομένους, ενώ άλλους 11.000 εποχιακούς, ιδίως τα καπνομάγαζα. Στον πίνακα φιγουράρουν γνωστές βιομηχανίες, όπως ΑΒΕΖ, ΑΛΛΑΤΙΝΗ, ΒΙΑΜΥΛ, ΕΛΒΙΖ, ΖΑΝΑΕ, ψυγεία ΜΠΑΛΤΑ και ΧΑΡΙΛΑΟΥ, μύλοι ΜΕΛΙΣΣΑΡΗ και ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΑΚΗ, στον κλάδο καπνού οι εταιρείες Αθανασόπουλου, Αλαμανή, Βοϊβόδα, Γλεούδη, Μοσκώφ, Ναξιάδη, Σιμχά και Φέσσα, στις υφαντικές τα εκκοκκιστήρια ΒΑΜΒΑΚΟΥΡΓΙΚΗΣ,



HELLENIC STEEL Co.

ΒΕΛΜΑ, Εκκοκκιστήρια Μακεδονίας, τα νηματουργεία ΠΙΕΡΑΚΟΥ, ΒΙΟΝΗΜ, ΔΟΥΔΟΥ και ΗΛΙΟΣ-ΤΕΝ ΚΑΤΕ, η μεταξουργία ΗΛΙΟΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, στα σχοινιά-σπάγγους η ΣΙΖΑΛ, στις κουρτίνες η ΣΟΥΡΝΟΠΟΥΛΟΣ, αλλά και η ΖΗΤΑ-ΖΑΦΕΙΡΙΔΗΣ σε κιλίμια-φλοκάτες και η ΦΟΙΝΙΞ σε φόδρες και μαντήλια κεφαλής. Στον ιματισμό προεξάρχουσα η ΦΟΝ ΜΠΑΟΥΜ στην Ελευθέρα Ζώνη και στα υποδήματα η GALAXY των Μαυροειδή-Ελατόπουλου. Στον τομέα του ξύλου υπάρχουν κυρίως η ΒΑΛΚΑΝ-ΕΞΠΟΡΤ και η ΞΥΛΟΠΑΝ, στον τομέα χάρτου η ΜΕΛ και η ST REGIS, στα ελαστικά η GOODYEAR, στις χημικές οι Χημικές Βιομηχανίες Βορείου Ελλάδος, η ΕΘΥΛ ΕΛΛΑΣ η ΕΣΣΟ-ΠΑΠΠΑΣ και η AIR LIQUIDE, στις πετρελαϊκές τα Διυλιστήρια Θεσσαλονίκης, μη μεταλλικών ορυκτών η ΤΙΤΑΝ, η ΒΙΤΡΟΥΒΙΤ και η ΦΙΛΚΕΡΑΜ-ΤΖΟΝΣΟΝ, στις βιομηχανίες μετάλλου η ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΧΑΛΥΒΟΣ, η ΧΑΛΥΒΟΥΡΓΙΑ ΒΟΡ. ΕΛΛΑΔΟΣ, η HELLAS CAN και η ΠΥΡΑΜΙΣ, η ΚΗΜ ΔΑΜΙΓΟΣ, η SIEMENS Τηλεβιομηχανική και άλλες. Τη χρονιά εκείνη (1973), σύμφωνα με σχετικό άρθρο στον *Οικονομικό Ταχυδρόμο*, η συνολική απασχόληση στη βιομηχανία στο ευρύτερο αστικό κέντρο της Θεσσαλονίκης είχε φθάσει τις 55.976 θέσεις εργασίας (έναντι 34.211 του 1958, αύξηση 63,6%), ενώ, αν συγκρίνουμε την αύξηση της βιομηχανικής απασχόλησης μεταξύ 1963-1973, αυτή διαμορφώνεται σε 51,6%, η μεγαλύτερη αύξηση που είχε καταγραφεί σε όλες τις περιφέρειες της χώρας, προερχόμενη κατά φθίνουσα σειρά από τους κλάδους ένδυσης-υπόδησης,



Mercado

υφανσης, διατροφής, ηλεκτρικών μηχανών και ξύλου-επίπλου.

Δεύτερη πηγή μας η έκδοση του 1976 του (ακόμα) Συνδέσμου ***Βιομηχάνων*** Βορείου Ελλάδος επί προεδρίας Βύρωνα Αντωνιάδη ***Κατάλογος Βιομηχανιών-Μελών***, περιλαμβάνει 213 βιομηχανικές μονάδες, από τις οποίες 23 δεν είναι εγκατεστημένες στη Θεσσαλονίκη αλλά σε όμορους νομούς (ωστόσο οι περισσότερες απ' αυτές έχουν ως έδρα τους τη Θεσσαλονίκη), που απασχολούσαν 30.222 μόνιμους εργαζόμενους και εγκατεστημένη ισχύ 312.270 HP. Ωστόσο, την επόμενη χρονιά (1977) εκδόθηκε μια ***Κατάταξη των βιομηχανιών-μελών Συνδέσμου Βιομηχάνων Β. Ελλάδος*** με κριτήριο την εγκατεστημένη ισχύ (σε HP), όπου οι 214 βιομηχανίες-μέλη του συνδέσμου φέρονται να έχουν εγκατεστημένη ισχύ 458.077 HP. Σημαντικότερες από αυτές: ESSO-PAPPAS (νυν Ελληνικά Πετρέλαια), η ΧΑΛΥΒΟΥΡΓΙΑ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ (ΣΙΔΕΝΟΡ), οι ΧΗΜΙΚΕΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΕΣ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ (κλειστές από το 2006), η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΧΑΛΥΒΟΣ, ο ΤΙΤΑΝ, η ΒΑΛΚΑΝ-ΕΞΠΟΡΤ (κλειστή σήμερα ως βιομηχανία), η ΞΥΛΟΠΑΝ (κλειστή από τη δεκαετία του '80, μετά από πυρκαγιά που την αποτέφρωσε), η ΕΘΥΛ-ΕΛΛΑΣ (έκλεισε το 1985), η GOODYEAR (έκλεισε το 1996), και οι σε διάφορες κατοπινές χρονολογίες κλειστές, ΕΛΛΕΝΙΤ, ΛΟΡΤΕΞ Κλωστοϋφαντουργία, ΗΛΙΟΣ-ΤΕΝ ΚΑΤΕ, ΦΙΛΚΕΡΑΜ-JOHNSON, ΚΕΡΑΜΕΙΑ ΑΛΛΑΤΙΝΗ, ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑ ΓΕΩΡΓΙΚΩΝ ΣΥΝΕΤΑΙΡΙΣΜΩΝ, μύλος ΑΛΛΑΤΙΝΗ, ΒΙΑΜΥΛ, ΗΛΙΟΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, μύλος ΜΕΛΙΣΣΑΡΗ, ΜΑΚ



MINOS ABEE

ΜΕΤΑΛ, SIEMENS, ΚΑΡΟΛΟΣ ΦΙΞ, ΣΙΖΑΛ, ΒΙΛΚΑ, ΒΙΟΝΗΜ, ΦΟΝ ΜΠΑΟΥΜ και αρκετές άλλες. Σε αριθμό μονάδων κυριαρχεί ο κλάδος υφαντικών βιομηχανιών με 64 εργοστάσια, ακολουθούν οι βιομηχανίες τροφίμων με 31, οι βιομηχανίες κατασκευής τελικών προϊόντων εκ μετάλλου με 24 και των μη μεταλλικών ορυκτών με 15 μονάδες. Ο αριθμός των μονάδων ιματισμού, οι «βιοτεχνίες» που λέγαμε, περιλαμβάνουν μόνον 7 μέλη στην περιοχή Θεσσαλονίκης.

Δώδεκα χρόνια αργότερα, η κατάσταση έχει αλλάξει ήδη σημαντικά. Οι αναφερόμενες βιομηχανικές επιχειρήσεις στον ***5ο Κατάλογο των*** βιομηχανιών-μελών ***του Συνδέσμου***, του 1988 (επί προεδρίας Αλέξανδρου Μπακατσέλου) είναι 191, με εγκατεστημένη ισχύ που έχει ανέλθει στους 651.307 HP και απασχολούν 30.077 εργαζομένους. Τη χρονιά αυτή ο αριθμός των υφαντικών βιομηχανιών έχει υποχωρήσει (σε σύγκριση με το 1976) στις 37, ενώ έχουν αυξηθεί οι μονάδες τροφίμων σε 35. Οι μεταλλοβιομηχανίες υποχώρησαν στις 17 και των μη μεταλλικών ορυκτών σε 10 μονάδες. Από τον κατάλογο 1976-77 λείπουν: η σοκολατοποιία ΒΙΚΤΩΡΙΑ-ΑΗΔΟΝΙΔΗ, τα τυροκομικά ΒΛΑΤΣΗ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ, τα Άλευρα ΚΑΤΣΑΒΟΥΝΙΔΗ, τα ΨΥΓΕΙΑ ΧΑΡΙΛΑΟΣ, η οινοποιία ΚΟΝΙΟΡΔΟΥ, οι ταπητουργίες ΑΡΣΛΑΝΟΓΛΟΥ-ΒΑΛΤΑΡΑ και ΑΣΠΡΟΓΙΑΝΝΗ-ΚΙΟΥΠΤΣΙΔΗ, η βιομηχανία ιούτης-λίνου ΒΙΛΚΑ, η βαμβακουργία ΒΕΛΜΑ, οι μονάδες παραγωγής κουβερτών ΕΛΛΑΥΦ και ΣΑΛΙΑΡΗ, κατασκευής φλοκάτων ΤΟΥΦΕΞΗ και ΦΛΟΚΑΝΤΑΜ-ΑΔΑΜΙΔΗ, πλεκτών ΜΠΕΡ-



Πλαίσιο

ΣΟΥ, εσωρούχων ΝΑΝΟΥ-ΕΣΚΕΝΑΖΗ, το νηματουργείο ΥΦΕΝ-ΧΑΤΖΗΑΝΤΩΝΙΟΥ και άλλες.

Ο επόμενος κατάλογος των βιομηχανιών-μελών του ΣΒΒΕ, του 1995 (επί προεδρίας Νίκου Ευθυμιάδη), περιλαμβάνει μεν 220 βιομηχανίες-μέλη, αλλά μόνον 181 είναι μονάδες εγκατεστημένες ή έχουν έδρα τη Θεσσαλονίκη. Η υποχώρηση του αριθμού των υφαντικών βιομηχανιών συνεχίζεται· τώρα έχουν μείνει μόνον 21 μονάδες. Αντίθετα, οι βιομηχανίες τροφίμων της περιοχής έχουν ανέλθει στις 38, οι μεταλλοβιομηχανίες αυξήθηκαν λίγο σε 19, ενώ των μη μεταλλικών ορυκτών μειώθηκαν σε 8. Παραδόξως, οι μονάδες υποδήσεως και ιματισμού έχουν ανέλθει σε 19. Συνολικά, αυτές οι 181 μονάδες απασχολούν 29.968 μόνιμους εργαζομένους, ενώ δεν αναφέρεται η εγκατεστημένη ισχύς τους. Ο κατάλογος αυτός περιλαμβάνει αρκετές νέες βιομηχανικές μονάδες που ιδρύθηκαν στη δεκαετία του '80, όπως την GOODY'S και την HELLENIC CATERING κρεατοσκευασμάτων, την TASTY FOODS των snacks, VITEMA ζωοτροφών, ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ τυποποιημένων ψαριών, την ΑΡΓΩ τοματοπολτών, τις κομπόστες ΕΒΙΚΟΝ, την ΠΑΜΗ ξηρών καρπών, την Κονσερβοποιΐα Βορείου Αιγαίου, την αλλαντοποιΐα ΤΙΤΑΝ, τη ΔΙΕΘΝΗ ΚΑΠΝΙΚΗ Γ. ΑΛΛΑΜΑΝΗ, την ΦΙΕΡΑΤΕΞ των Αφών Ανεζουλάκη, τα βαφεία-φινιριστήρια ΚΥΚΝΟΣ-ΓΙΟΥΚΑ και ΤΕΞΑΠΡΕΤ, την υποδηματοποιία ΚΡΙΚΕΤ, τη ΖΕΝΙΘ-ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ εσωρούχων, τις ΕΒΕΛ, ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ και ΠΡΕΣ-ΦΟΡΜ ενδυμάτων, την BIRO-ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ και την



Βιομηχανία Φωσφορικών Λιπασμάτων

ΠΡΟΝΤΑΞΙΟΝ στον κλάδο των επίπλων, το τυπωτήριο υφασμάτων ΒΙΟ-ΣΤΑΜΠ, τις εκδόσεις-εκτυπώσεις ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, τις μονάδες πλαστικών κουφωμάτων KUNSTSTOF, COPLAM και DORAL, τις βιομηχανικές κόλλες ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΜΕΤΑΛΛΕΥΤΙΚΗΣ, την ISOMAT δομικών υλικών, τις γάζες ΙΠΠΟΚΡΑΤΗΣ, τη MULTI FOAM αφρωδών πλαστικών και άλλες. Από την άλλη πλευρά, στον ίδιο κατάλογο του 1995 δεν εμφανίζονται η ελαιουργία ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, η ΣΕΚΟΒΕ κονσερβών, η ποτοποιΐα ΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗ, η GRETOBA καπνική, η ΒΙΛΚΑ, η ΒΙΟΝΗΜ, η ΔΕΔΑΣ, η ΣΙΖΑΛ, η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, τα πλεκτήρια ΜΠΕΡΣΟΥ, οι ΑΓΡΟΤΙΚΕΣ ΣΥΝΕΤΑΙΡΙΣΤΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ, η ΑΛΥΣΙΔΑ και η ΟΛΥΜΠΟΣ ελαστικών υποδημάτων, η ΔΙΑΝΑ Γ. ΣΕΡΒΟΣ, η ΜΑΚ ΜΕΤΑΛ, η ΚΗΜ-ΔΑΜΙΓΟΣ, η ΣΑΡΑΒΕΛΟΣ τηλεοράσεις, η ΝΑΜΚΟ αυτοκινήτων και μερικές άλλες.

Το 2003 έχουμε νέο κατάλογο μελών του ΣΒΒΕ που εκδόθηκε τον Μάιο 2003 (επί προεδρίας Δημήτρη Συμεωνίδη). Ο κατάλογος, ο οποίος δεν περιλαμβάνει στοιχεία εγκατεστημένης ισχύος των βιομηχανικών μονάδων και αριθμού εργαζομένων, καταγράφει 265 μονάδες, από τις οποίες 9 βρίσκονται σε άλλους νομούς της Β.Ελλάδος, καθώς και άλλες 23 στην κατηγορία «Διάφορες» (κυρίως εταιριών παραγωγής λογισμικού), όπως και 41 «συνδεδεμένες» επιχειρήσεις πάσης φύσεως (τράπεζες, αεροπορικές εταιρίες κτλ.). Στην αυγή του 21ου αιώνα, κυριαρχούν οι βιομηχανίες τροφίμων με 48 μονάδες στη Θεσσαλονίκη, και ακολουθούν οι μονάδες

ένδυσης-υπόδησης (32), οι μονάδες επεξεργασίας μετάλλου (28) και ακολουθούν: 25 υφαντικής βιομηχανίας, 18 ηλεκτρικών μηχανών, 17 μη μεταλλικών ορυκτών, 13 χημικές και 12 πλαστικών. Πρόκειται για τον κατάλογο-αποκορύφωμα του μεγέθους της βιομηχανίας στη Θεσσαλονίκη. Εμφανίζονται **δεκάδες νέες** βιομηχανίες όλων των κλάδων, οι οποίες ιδρύθηκαν στην τελευταία δεκαετία του αιώνα. Συγκεκριμένα: 60 μονάδες με χρόνο ίδρυσης τη δεκαετία του '90, σχεδόν το 23% του συνόλου, μεταξύ των οποίων και αρκετές που επιζούν ακόμα της κρίσης 2010-2012 και άλλες που στο μεταξύ πτώχευσαν ή εξαγοράστηκαν. Λειτουργούσες: η EURIMAC (πρώην ΜΑΚΒΕΛ), η ΒΙΟΤΡΟΣ, η PELOPAC, η ΤΕΡΚΕΝΛΗΣ, η ΜΥΘΟΣ (πρώην HENNINGER), η καπνεμπορική ΚΑΜΑΡΑΣ, η ΦΑΡΜΠΕΤΕΞ, η SPRINT Λούκαρη-Καραβασίλη, η SEDIA επίπλων γραφείου, η εκτυπωτική Μ. ΔΙΑΜΑΝΤΔΟΥ, η FORMPLAST και η PALAPLAST πλαστικών ειδών, η STYROPAN-Κατσαβουβίδης μονωτικών ειδών, η ΕΝΙΜΕΞ μεταλλουργική, η ΝΕΟΚΑΤ μεταλλικών κτιρίων, η KLEEMAN ανελκυστήρων, η ΗΦΑΙΣΤΟΣ κάδων απορριμμάτων, αλλά και στη δεύτερη κατηγορία η AGRIS σπόρων, η AMASA, η αρτοποιία CIBUS που στο μεταξύ εξαγοράστηκε, η HERBA HELLAS, η ΑΛΕΣΙΣ (εξαγορά), η ΒΙΟΤΡΟΣ (εξαγορά), η ΕΔΕΣΜΑ, η ΦΛΩΡΙΝΑ-ΧΩΝΑΙΟΣ, ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ βαφείο (σε εκκαθάριση από το 2005), η ΦΑΡΜΠΕΤΕΞ, η EVOBUS και η FIELD ποδηλάτων.

Και φθάνουμε στο 2012 (προεδρία Νικόλαου Πέντζου), με πηγή όχι πλέον το τεύχος «Κατάλογος μελών ΣΒΒΕ» αλλά εκτυπωμένη κατάσταση μελών από το ηλεκτρονικό αρχείο του Συνδέσμου της 10.9.2012 και τίτλο «Κατάσταση Εταιρειών ΣΒΒΕ ανά κλάδο με προϊόντα». Η κατάσταση περιλαμβάνει αφενός μεν 411 επιχειρήσεις από όλη την Βόρεια Ελλάδα (και όχι μόνον), από τις οποίες οι 314 αποτελούν βιομηχανικές μονάδες που υπάγονται στην παλαιά (κατά ΣΤΑΚΟΔ) κατάταξη των μεταποιητικών επιχειρήσεων. Από αυτές τις 314, οι 192 είναι εγκατεστημένες ή έχουν έδρα τους τη Θεσσαλονίκη, κι από αυτές σε ενεργή λειτουργία βρίσκονται (Οκτώβριος 2012) οι 184.

Έτσι λοιπόν, αν θέλουμε να μιλήσουμε για τη «βιομηχανία της Θεσσαλονίκης» στον παρόντα χρόνο, λαμβάνουμε υπόψη μας αυτές τις 184 μονάδες, δηλαδή 81 λιγότερες (περίπου 30%) από το 2003. Υπάρχουν βέβαια ακόμα η ΑΓΝΟ, η ΜΕΒΓΑΛ, η Βιομηχανία Ζάχαρης (εργοστάσιο



Φίλκεραμ



ΒΙΟΜΕ

στο Πλατύ), η Χαΐτογλου, η Αθηναϊκή Ζυθοποιία, η ΜΥΘΟΣ, η ΕΕΕ, τα ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΠΕΤΡΕΛΑΙΑ (πρώην ΕΚΟ, πρώην ΕΣΣΟ-ΠΑΠΠΑΣ), η TOSOH (πρώην TEKKOSHA), η ΜΕΛ (εξαγορασμένη από την Τουρκική PAC Group), η Κ. Ν. Ευθυμιάδης, η ΤΙΤΑΝ τσιμέντα (έστω και πρόσκαιρα ανενεργή παραγωγικά), η HELLENIC STEEL και η ΣΙΔΕΝΟΡ, η DORAL, η CROWN HELLAS CAN, η ΕΛΒΟ και η ΠΥΡΑΜΙΣ ως μεγάλοι εργοδότες.

Κατά τα λοιπά, η εικόνα της βιομηχανίας του σήμερα στη Θεσσαλονίκη συμπληρώνεται με: μονάδες επεξεργασίας ρυζιού, αλλαντικά, μαγειρευμένα φαγητά, κρασιά, ελάχιστες μονάδες ένδυσης, catering και είδη ζαχαροπλαστικής, υλικά συσκευασίας, αυτοκόλλητα, είδη καθαρισμού, γεωργικά φάρμακα, πλαστικούς σωλήνες και μπουκάλια, πλαστικά έπιπλα, σωλήνες άρδευσης, κάδους απορριμμάτων, λευκοσιδηρά δοχεία, σύρματα και καρφοβελόνες, ταξίμετρα, χαρτοκιβώτια, πίνακες διανομής ηλεκτρικού, φωτιστικά σώματα, συστήματα άρδευσης, ψυγεία αυτοκινήτων, εξαρτήματα ανελκυστήρων, καλώδια, έπιπλα γραφείου-κουζίνας και μπάνιου, απορροφητήρες κτλ.

Συμπερασματικά, από τις 203 βιομηχανικές επιχειρήσεις του 1973 στον κύκλο της 40ετίας βρισκόμαστε στις 192 το 2012, ακολουθώντας την εξής διαδρομή: αύξουσα τάση (213) μέχρι το 1976, πτωτική μέχρι το 1988 (191) και 1995 (181), για να ακολουθήσει έντονη αυξητική τάση μέχρι το 2003 (265) και έκτοτε έντονα πτωτική στο 2012 (184). Βεβαίως, το πρόβλημα της αποβιομηχάνισης της Θεσσαλονίκης δεν είναι μόνον αριθμητικό. Είναι κυ-



NAMCO

ρίως ποιοτικό: από μια σφύζουσα βιομηχανία τροφίμων και υφαντουργίας, με δυναμικές μονάδες στους κλάδους ξύλου, ελαστικών, χημικών και μεταλλουργικών, περάσαμε σε ελαφρές βιομηχανίες κατανάλωσης: μαγειρευμένα φαγητά, catering και ειδών ζαχαροπλαστικής, κάδων απορριμμάτων κτλ. Αριθμητικά επιστρέψαμε στα χρόνια προ του 1970 και ποιοτικά στη δεκαετία του '60.

ΣΑΝ ΕΠΙΛΟΓΟΣ

«Θεσσαλονίκη, πρωτεύουσα των Βαλκανίων», «Εφαλτήριο της Βαλκανικής», «Μιλάνο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης», «Πόλος έλξης ξένων κεφαλαίων», «Silicon Valley της Β. Ελλάδος», «Κέντρο καινοτομίας της Νοτιοανατολικής Ευρώπης», «Οικονομικό κέντρο των Βαλκανίων», «Ενεργειακό σταυροδρόμι», «Ευρωπαϊκή μητρόπολη, στην πράξη», «Ένα Ντουμπάι στην Ν.Α. Ευρώπη», «Βαλκανικό κέντρο επιχειρηματικής δράσης», είναι ένα μικρό απάνθισμα από βαρύγδουπους τίτλους που δημοσιεύτηκαν στα χρόνια 1998-2006 για τη Θεσσαλονίκη. Την πόλη-έδρα της Ευρωπαϊκής Υπηρεσίας Ανασυγκρότησης και της Γραμματείας του Συμφώνου Σταθερότητας, την πόλη των «μεγάλων έργων» (της εξωτερικής περιφερειακής, της υποθαλάσσιας αρτηρίας, των σύγχρονων τραμ, του πιο εξελιγμένου μετρό, της θαλάσσιας συγκοινωνίας), την πόλη που αργοσβήνει μέσα στην κρίση...

Πώς έγινε, ποιοι ευθύνονται, πώς τα καταφέραμε, πώς οδηγηθήκαμε μέχρι εδώ, ποιες δυνάμεις επενέργησαν, τι έφταιξε και, σε μια πόλη που μέσα σε 40 χρόνια ξεπέρασε το κρίσιμο μέγεθος του ενός εκατομμυρίου κατοίκων, συρρικνώθηκε τόσο ο κλάδος της μεταποίησης στη Θεσσαλονίκη, έσβησαν τόσα φουγάρα, χάθηκαν εκατοντάδες χιλιάδες HP εγκατεστημένης ισχύος, οδηγήθηκαν στην ανεργία τόσοι άνθρωποι, χάθηκαν τα όνειρα τόσων επιχειρηματιών;

Αυτό όμως είναι αντικείμενο άλλης έρευνας... ■



ΒΙΑΜΥΛ



ΒΙΑΜΥΛ σε λειτουργία



Ισοπέδωση της ΒΙΑΜΥΛ



Βιομηχανία Φωσφορικών Λιπασμάτων

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.

Από τη Φεντερασιόν στον Μάη του '36

Το εργατικό κίνημα της Θεσσαλονίκης

Ψηφίδες της ιστορικής φυσιογνωμίας του

Το εργατικό κίνημα της Θεσσαλονίκης παραμένει ο μεγάλος «γνωστός-άγνωστος» της ιστοριογραφίας μας.
Τα τελευταία χρόνια αξιόλογα μελετήματα[1] και απομνημονεύματα,[2] αφιερώματα στον Τύπο[3] και στην τηλεόραση,[4] "ανακάλυψαν" και ανέδειξαν ορισμένες όψεις της πορείας του, ανατρέποντας έτσι ένα καθεστώς μακρόχρονης και εύγλωττης σιωπής. Πρόβαλαν κυρίως τους δύο κορυφαίους σταθμούς της διαδρομής του: τη Φεντερασιόν[5] και τον Μάη του '36.[6]
Άφησαν έτσι στη "σκιά" της Ιστορίας[7] τη δράση, τον πολιτικό λόγο και την καθημερινή συνδικαλιστική έκφραση των εργατών και των εργατικών σωματείων της πόλης.
Το επιστημονικό αίτημα που τίθεται μέσα κι απ' αυτή την εκδήλωση,[8] διατυπωμένο ήδη από το 1997,[9] είναι να αναδυθούν και να αναδειχθούν στον φωτισμό κάθε εποχής, μέσα από μια αναπαράσταση με κείμενα και εικόνες και με επίγνωση των δυσκολιών που συναντά κάθε μελέτη για το εργατικό κίνημα της χώρας:[10]
Οι μνημοδόχοι τόποι της πόλης, στους οποίους διαδραματίστηκε το καθημερινό "έπος" των εργατικών αγώνων στον Μεσοπόλεμο: Το λιμάνι, η πλατεία και το θέατρο του Λ. Πύργου, το Διοικητήριο και η περιοχή του, η πλατεία Δικαστηρίων, η πλατεία Ελευθερίας, το Καπάνι, το Βαρδάρι, η Συγγρού, η Κολόμβου, η Εγνατία.[11] Χώροι, δρόμοι και πλατείες όπου επιζούν μόνο οι "σιωπηλοί μάρτυρες" του παρελθόντος: Τα μνημεία (αρχαία, βυζαντινά, νεότερα) και τα χαρακτηριστικά κτίρια του μεσοπολέμου που έχουν διασωθεί και που θα μπορούσαν να μας "αφηγηθούν" πόσο μεγάλο υπήρξε συχνά το πλήθος και το πάθος των απεργών διαδηλωτών που πλημμύριζαν το κέντρο της πόλης, βγαίνοντας από τα εργοστάσια, τα καπνομάγαζα, τις τρώγλες τους, τα γραφεία των σωματείων και από τις "συνελεύσεις" που γίνονταν σε καφενεία και κινηματογράφους («Αττικόν», «Σπλέντιτ», «Μοσκώφ» κ.ά.), για να έρθουν έτσι αντι-

[...] Οι πηγές μάς υποχρεώνουν [...] να θεωρήσουμε την ιστορία της Φεντερασιόν ένα ξεχασμένο κεφάλαιο του σοσιαλισμού στα Βαλκάνια με διεθνείς διαστάσεις και σημασία [...]. Η ιστορία της Φεντερασιόν μπορεί να συμβάλει στο να ξεπεραστεί η «ευρωποκεντρική» άποψη στις σπουδές του σοσιαλισμού [...]. Η κοινωνική ιστορία της Θεσσαλονίκης, συναρπαστικό αλλά δύσκολο θέμα, δεν έχει ακόμη γραφεί, αν και το εργατικό κίνημα της πόλης καταλαμβάνει σημαντική θέση στην ιστορία του διεθνούς σοσιαλισμού [...].

G. Haupt
(εισαγωγή στην Ιστορία της Φεντερασιόν)



Στην εποχή της Φεντερασιόν: Διαδήλωση υποδηματοποιών της πόλης

μέτωποι με την υπέρμετρη, και συχνά ανεξέλεγκτη, κρατική καταστολή.

Και με κυρίαρχο ηχόχρωμα: τον ύμνο της Γ΄ Διεθνούς, το πένθιμο εμβατήριο, τα εργατικά τραγούδια και τα συνθήματα που ακούγονταν στις διαδηλώσεις εναντίον της ανεργίας και των «αφεντικών».

Οι πικρές μέρες και οι γκρίζες σελίδες της **διάσπασης του εργατικού κινήματος**, με τα εκφυλιστικά φαινόμενα του «εργατοπατερισμού» και του «παραταξιακού συνδικαλισμού» και με τη δράση των απεργοσπαστών και των «χαφιέδων - καταδοτών».[12]

Η διαχρονική συμβολή του **Εργατικού Κέντρου** της πόλης στην κοινωνική και πολιτική ζωή, ιδίως στις δύσκολες μέρες που ακολούθησαν την πυρκαγιά του '17,[13] την έλευση και ενσωμάτωση των προσφύγων (μετά το 1922), και την εποχή της οξύτατης οικονομικής κρίσης στα πρώτα χρόνια του '30 κτλ.

Το Εργατικό Κέντρο ως ύπατος συντονιστής και διαμεσολαβητής και ως ύστατος τόπος καταφυγής δεν έγινε μέχρι σήμερα αντικείμενο μιας αυτοτελούς εμπεριστατωμένης, ανίχνευσης τουλάχιστον για τα χρόνια μέχρι τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου 1936.

Τα **εργατικά σωματεία** και τα καταστατικά τους, που νομιμοποίησαν αλλά και "στρίμωξαν" σε νομικές φόρμες τη δυναμική του συνδικαλιστικού λόγου — άλλο ένα θέμα που αξιώνει ξεχωριστή διερεύνηση.

Οι πρωταγωνιστές που έδωσαν σάρκα και οστά στο εργατικό κίνημα της πόλης — με δεσπόζουσα τη μορφή του Αβραάμ Μπεναρόγια.[14]

Οι εργατικές εφημερίδες,[15] τα συνδικαλιστικά έντυπα και τα πολλά και ποικίλα δημοσιεύματα — ακόμη και μονόστηλα με «ανακοινώσεις» στις εφημερίδες της πόλης. Πώς διαβάζουν και τι προσλαμβάνουν οι εργαζόμενοι από όλα αυτά τα κείμενα, διατυπωμένα μάλιστα στην καθαρεύουσα της εποχής, είναι ένα από τα καίρια ερωτήματα.

Όπως και το τι σημαίνει η "σιωπή" ορισμένων εφημερίδων. Και ποιος είναι ο πολιτικός και παιδαγωγικός ρόλος των προκηρύξεων και των φυλλαδίων. Πάντως, ένα απάνθισμα με τα πιο χαρακτηριστικά δημοσιεύματα στον Τύπο της πόλης θα συμβάλει ουσιαστικά στη μελέτη της ιστορικής ταυτότητας του εργατικού κινήματος και θα δώσει ερεθίσματα για νέες έρευνες.

Βέβαια, τα όρια αυτής της προσέγγισης επιτρέπουν την παράθεση δύο μόνο χαρακτηριστικών αποσπασμάτων:[16]

(1) Στην *Εφημερίδα των Βαλκανίων* (2.5.1931) διαβάζουμε:

«[...] Παρά της αστυνομικής διευθύνσεως είχον χορηγηθεί άδειαι συγκεντρώσεως εις μεν τους αρχειομαρξιστάς στο Μπεξινάρ, εις τους εργά-

ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΗ
ΕΡΓΑΤΙΚΗ ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

FÉDÉRATION SOCIALISTE OUVRIÈRE
SALONIQUE

Salonique, le 20 Ιανουαρίου 1915

Πρὸς τὸν
Κύριον Πρόεδρον τοῦ
Πρωτοδικείου Θεσσαλονίκης

Σύστασις τῆς Σοσιαλιστικῆς Εργατικῆς Ομοσπονδίας

Συμμορφούμενοι πρὸς τὸ [illegible] τοῦ συνταγματικοῦ Νόμου λαμβάνομεν τὴν τιμὴν νὰ ὑποβάλωμεν Ὑμῖν [illegible] εἰς διπλοῦν τὸ [illegible]

[illegible]

Ἡ Σοσιαλιστικὴ Ἐργατικὴ Ὁμοσπονδία

[illegible]

Η «Σοσιαλιστική Εργατική Ομοσπονδία Θεσσαλονίκης» (Φεντερασιόν) υποβάλλει στο Πρωτοδικείο Θεσσαλονίκης το καταστατικό της (20.1.1915)



Εργάτριες και εργάτες στο εργοστάσιο της «Υφανέτ»

τας του Εργατικού Κέντρου εις τον κινηματογράφο "Μοσκώφ" και εις τους εργάτας του Πανεργατικού Κέντρου εις τα γραφεία αυτών [...]. Όλοι οι καπνεργάται και οι άλλοι εργάται κατευθύνθησαν εις την οδόν Αριστοτέλους [...], όπου κατέφθασε αστυνομική δύναμις για να διαλύσει τους εργάτας, οι οποίοι εξακολουθούν να τραγουδούν και να ζητωκραυγάζουν. Επηκολούθησαν λιθοβολισμοί από τους εργάτας, πυροβολισμοί, συλλήψεις [...]. Η τελευταία διαδήλωσις έλαβε χώραν εις το Βαρδάρι. Τετρακόσιοι και πλέον εργάται, οι περισσότεροι των οποίων ήσαν ισραηλίται, συνεκεντρώθησαν εις τον συνοικισμόν των πυροσπαθών παρά την Αγίαν Παρασκευήν και εκείθεν εν διαδηλώσει κατευθύνθησαν προς την πλατείαν Βαρδαρίου [...]».

(2) Στα *Μακεδονικά Νέα* (21.12.1931) διαβάζουμε μια είδηση που μοιάζει να έρχεται από το «μέλλον του παρελθόντος».

«[...] Εις την Λέσχην των Ιδ. Υπαλλήλων συνήλθον τα διοικητικά συμβούλια όλων των εργατικών οργανώσεων της πόλης μας και των εργαζομένων εν γένει τάξεων, ίνα συσκεφθούν και λάβουν αποφάσεις διά την αποσόβησιν του κινδύνου όστις προέρχεται εκ των φασιστικών οργανώσεων και την εξασκουμένην πίεσιν εκ μέρους της Αστυνομίας κατά των εργαζομένων. Ολίγον προ της ενάρξεως της συσκέψεως, αστυνομικά όργανα με αξιωματικούς του Ε΄ Αστ. Τμήματος διέταξαν την διάλυσιν της συγκεντρώσεως, συνέλαβαν δε τους κ.κ. Μυλωνάν, Λαδόπουλον, Παπαδόπουλον, Κυπρίδιμον. Ούτοι, οδηγηθέντες εις το Τμήμα, αφέθησαν αργότερον ελεύθεροι [...]».

Οι οργανωμένες **πολιτιστικές εκδηλώσεις** στο περιθώριο του πολιτικού πυρετού και των αδιάκοπων διωγμών: θεατρικές παραστάσεις, διαλέξεις, χορωδίες, αθλητισμός (ποιος θυμάται τον ποδοσφαιρικό σύλλογο «Εργατικός Αστήρ»;), για να σπάσει η μί-



Μάης '36: Διαδηλωτές πλημμυρίζουν τους δρόμους της πόλης



ΟΙ ΚΑΠΝΕΜΠΟΡΟΙ ΥΠΕΧΡΕΩΘΗΣΑΝ ΝΑ ΔΕΧΘΟΥΝ ΟΛΑ ΤΑ ΑΙΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΚΑΠΝΕΡΓΑΤΩΝ

ΙΔΡΥΤΗΣ: ΚΩΣΤΑΣ ΒΕΛΛΙΔΗΣ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1911
ΓΡΑΦΕΙΑ & ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑ
ΟΔΟΣ ΕΓΝΑΤΙΑΣ 112
ΑΡΙΘ. ΤΗΛΕΦΩΝΟΥ 37-21 & 37-22
ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ ΔΡ. 1

ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ

Η ΠΡΩΤΗ ΠΡΩΪΝΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΤΡΙΤΗ
12
ΜΑΪΟΥ
ΑΡ. ΦΥΛΛΟΥ 5507 - ΕΤΟΣ 27

ΑΠΟ ΤΑ ΑΙΜΑΤΗΡΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΤΟΥ ΑΓΩΝΙΩΔΟΥΣ ΤΡΙΗΜΕΡΟΥ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΠΡΩΤΗ ΣΕΙΡΑ: Ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιά: Τὴν Κυριακὴν εἰς τὴν πλατεῖαν τῆς Ἐλευθερίας.— Ἡ διαδήλωσις κατευθύνεται πρὸς τὸ Φρουραρχεῖον.— Καθ' ἣν στιγμὴν ὁ ταγματάρχης κ. Μαρινάκης ὁμιλεῖ πρὸς τὸν λαόν.

ΔΕΥΤΕΡΑ ΣΕΙΡΑ: Τὰ τρία πρῶτα θύματα. Εἰς τὴν μεσαίαν φωτογραφίαν ἡ μητέρα τοῦ σωφὲρ Τάσου θρηνεῖ ἐπάνω εἰς τὸ πτῶμα τοῦ παιδιοῦ της.
ΤΡΙΤΗ ΣΕΙΡΑ: Εἰς τὴν Εὐαγγελίστριαν. Τὰ ἐννέα φέρετρα παρατεταγμένα.— Αὐτοσχέδιοι ῥήτορες ἀγορεύοντες ἀπὸ τοῦ περιπτέρου.— Αἱ [illegible] στρατιωτικαὶ ἔρευναι.

ΤΕΤΑΡΤΗ ΣΕΙΡΑ: Οἱ ἐπιστρατευθέντες [illegible] ἐργάζονται [illegible] — Ὁ θρῆνος καὶ ὁ ὀδυρμὸς εἰς τὸ νεκροταφεῖον. — Ἡ [illegible] ὄψις τῆς πόλεως.

Χαρακτηριστικό πρωτοσέλιδο της εφημ. *Μακεδονία* (12.5.1936)



Στρατιώτες και περίπολοι χωροφυλακής έξω από τις εργατικές συνοικίες (*Μακεδονία*, 1.3.1930)

ζερη καθημερινότητα, ή καταφυγή στο θέατρο σκιών (τον λαοφιλή Καραγκιόζη) και στους λαϊκούς - συνοικιακούς κινηματογράφους, στα «κουτούκια» και στις ταβέρνες με τους ρεμπέτες εξ Αθηνών και με τα λαϊκά και προσφυγικά τραγούδια να παίζουν στους φωνόγραφους.

Κατά τα άλλα, είναι πολύ σκληρή η καθημερινότητα στην προσφυγούπολη και εργατούπολη Θεσσαλονίκη. Με πολλές οικογένειες εργατών να ζουν κάτω από άθλιες συνθήκες, όχι μόνο στους συνοικισμούς (Τούμπα, Νεάπολη, Καλαμαριά κτλ.) αλλά και στο κέντρο της πόλης, με δημοτικά συσσίτια για χιλιάδες ανέργους, σε μια Θεσσαλονίκη συχνά στρατοκρατούμενη και διαρκώς αστυνομοκρατούμενη.[17]

Με μια «εύπορη» τάξη, στην πλειονότητά της χωρίς το ανάλογο ιστορικό - πολιτιστικό υπόβαθρο και χωρίς πνευματικές "ανησυχίες". Με τους ανθρώπους των γραμμάτων να φαίνεται ότι έχουν αποσυρθεί στον κόσμο του «εσωτερικού μονολόγου» και αρκετούς καθηγητές πανεπιστημίου και μεγαλοδημοσιογράφους να νίπτουν τας χείρας των ή και να υπερασπίζονται —ακόμη και στο πλαίσιο αυταρχικών καθεστώτων— τον «νόμο και την τάξη».

Υπήρξαν βέβαια και οι ελάχιστες λαμπρές εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα, π.χ. ο καθηγητής Αβρ. Ελευθερόπουλος και ο δημοσιογράφος Ν. Καστρινός.

Σ' αυτές τις συμπληγάδες των διεθνών και εγχώριων συγκυριών, οι εργάτες και οι εργάτριες[18] έγραψαν, συχνά με το ίδιο τους το αίμα και μέσα από πολλές παλινδρομήσεις και κρίσεις, μια ιστορία πλούσια σε αγώνες, μάρτυρες, διεκδικήσεις και κατακτήσεις.



Χαρακτικό του Α. Τάσσου
στη συλλεκτική έκδοση του *Επιτάφιου* (Κέδρος, 1979)



Γ. Ρίτσος, *Επιτάφιος* (εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης)

- Συσσώρευσαν εμπειρίες τραυματικές αλλά και διδακτικές
- Αφύπνισαν συνειδήσεις και προσδιόρισαν τη διαμόρφωση ριζοσπαστικών πολιτικών δυνάμεων.
- Ανέπτυξαν μια διεκδικητική δυναμική, επηρεάζοντας τις θεσμικές εξελίξεις στο πεδίο της εργατικής νομοθεσίας και της κοινωνικής ασφάλισης.
- Συσπείρωσαν λαϊκές δυνάμεις σ' ένα ευρύ αντιφασιστικό - αντιδικτατορικό μέτωπο.
- Συνεισέφεραν στις ιστορικές περγαμηνές της πόλης τον πολιτικό πολιτισμό της Φεντερασιόν, τις ιδέες του σοσιαλισμού και των εβραίων πρωτοπόρων, την υπεράσπιση των συνταγματικών ελευθεριών και μια κορυφαία στιγμή στην πολιτική και κοινωνική ιστορία: τη θρυλική εξέγερση και αυτονομία του Μάη του '36.[19]

Τέλος, στον χώρο της λογοτεχνίας[20] και της χρονογραφίας[21] της Θεσσαλονίκης υπάρχουν σημαντικές αναφορές, που θα πρέπει να συγκεντρωθούν σ' ένα αποθησαύρισμα χρήσιμο όχι μόνο για την αναζωογόνηση της ιστορικής μνήμης αλλά και για να λειτουργήσουν ως ερεθίσματα για αναστοχασμό και νέες ανιχνεύσεις.

Για τον επίλογο καταφεύγω στους ποιητές και τους πεζογράφους της πόλης.

Η Ιστορία αναπνέει ασφαλώς καλύτερα και μιλάει πιο απλά και πιο πειστικά μέσα από τα κείμενα της λογοτεχνίας, όσο τα τελευταία συνιστούν μια ευαίσθητη καταγραφή και μια διαφυγή ελευθερίας.



Λαϊκή διαδήλωση στη λεωφόρο Στρατού τη μέρα της κηδείας των θυμάτων του Μάη του '36

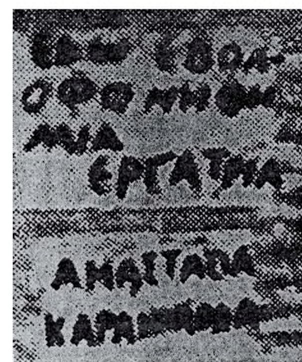


Σ' αυτό το κτίριο, στη διασταύρωση Βενιζέλου και Ιουστινιανού, βρήκαν τον θάνατο οκτώ εργάτες στις 15.2.1933



Αβραάμ Μπεναρόγια





«Εδώ δολοφονήθηκε μια εργάτρια: η Αναστασία Καρανικόλα»

(1) Ο **Μανόλης Αναγνωστάκης** θυμάται σε ηλικία 11 χρονών τον Μάη του '36:[22]

«... Το σπίτι μας στη Θεσσαλονίκη ήταν πάνω ακριβώς στην πλατεία Δικαστηρίων, ιδανικό θεωρείο μέσα στο μεγάλο παλκοσένικο της πλατείας, όπου πραγματικοί αστυνόμοι και πραγματικοί πολίτες δίνανε πραγματικές μάχες τις μέρες εκείνες του Μάη του '36. Από τα παράθυρα του σπιτιού μας είδα τραυματίες και νεκρούς, άκουσα μανάδες και παιδιά να κλαίνε, άκουσα λόγους, κατάρες, ζητωκραυγές [...]».

(2) Ο **Γιώργος Ιωάννου** μας βάζει με τη γλαφυρή πένα του στο κλίμα της εποχής:[23]

«... Τον είδα [τον θείο μου, που πέθανε πριν απ' τον πόλεμο σε κάποιο ξερονήσι] να μοιράζει βιαστικά κάτι χαρτιά μαζί με μια σβέλτη γυναίκα στους εργάτες που κατέβαιναν κατά μάζες από τις πάνω συνοικίες για τις δουλειές τους. Οι εργάτες κάνοντας τον αδιάφορο έπαιρναν τις προκηρύξεις και τις έβαζαν αμέσως στις τσέπες τους [...]. Τον είδα για τελευταία φορά όταν με τις χειροπέδες τον πέρασαν ξαφνικά απ' το σπίτι μας. Κι ήταν λίγο μετά τις μεγάλες απεργίες, τότε που σκοτώθηκαν πολλοί. Ο θείος είχε πρωτοστατήσει [...], στο τέλος κλείστηκε μαζί με άλλους μέσα στο καπνομάγαζο. Όταν αναγκάστηκαν να παραδοθούν, ήταν στημένοι διάφοροι ειδικοί στην εξώπορτα. "Εσύ φύγε, εσύ φύγε" λέγανε, καθώς οι εργάτες έβγαιναν ένας ένας. "Εσύ έλα εδώ" είπαν στον θείο και τον μπαγλάρωσαν. Πάλι καλά που δεν σκοτώθηκε τότε [...]. Θυμάμαι τους τάφους φορτωμένους μαγιάτικα τριαντάφυλλα απ' αυτά που κάμναμε γλυκό. Κρυφά απ' τα σπίτια μας, πήγαμε μια παρέα παιδιά στο νεκροταφείο λίγη ώρα μετά τις ομαδικές κηδείες. Στεφάνια άπειρα, χειροποίητα, με τριαντάφυλλα, παπαρούνες και κατιφέδες, ήταν κρεμασμένα ή ακουμπισμένα στα δέντρα. Όλα τους είχαν συγκινητικές επιγραφές με δοξολογίες ή κατάρες [...]».

(3) Ο **Νίκος Μπακόλας** καταθέτει τη δική του άποψη, αναπλάθοντας στο μυθιστόρημά του τα γεγονότα του Μάη του '36 με το δικό του ύφος:[24]

«[...] Θυμάται [...] ο Χρίστος [...] που χιμήξανε οι καπνεργάτες με τα λάβαρα, κι



Η Εγνατία του Μάη του '36 ως μνημονικός και μαρτυρικός τόπος

ύστερα χωροφυλάκοι πάνω στ' άλογα — και θρηνούσαν οι γυναίκες, είχαν φοβηθεί. (Ο Μάης του '36 δεν αποτέλεσε την πρώτη φορά που χτυπιόνταν χωροφύλακες και απεργοί —τραμβαγιέρηδες, σιδηροδρομικοί, καπνεργάτες κ.ά.— στη Θεσσαλονίκη. Στάθηκε πάντως η τελευταία, τουλάχιστον ώς τα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά. Ο Ντάκος, διοικητής της χωροφυλακής, πήρε εντολή για γενική επίθεση κατά των απεργών. Αστυνομικοί με πολιτικά, κρυμμένοι σε ταράτσες ξενοδοχείων, βάρεσαν στο ψαχνό. Σκοτώθηκαν εννέα άτομα κι ανάμεσά τους ένα κορίτσι, που το λέγανε Καρανικόλα.) Γιατί σκίστηκαν κάποια κεφάλια [...] κι είδαν μια γυναίκα που ξεχύθηκε σαν μανιασμένη, έτρεξε, άρπαξε τα πόδια κάποιου καβαλάρη και τον αναποδογύρισε κι είδαν όλοι άλογο κι' ανθρώπους να οφιχτομπλέκουν, [...] κι η γυναίκα να 'ναι πάλι όρθια να τρέχει, να σφυρίζουν ξύλα, πέτρες γύρω της [...], ν' ανεμίζει σαν ολόμαυρη παντιέρα κι ύστερα ν'ακούγεται η ντουφεκιά [...] να πετιέται προς τα πάνω η γυναίκα λες και της βιτσίζανε τα πόδια [...] και να πέφτει πια σαν ένα κουβάρι στην γκρίζα πέτρα [...].»

«Όλα αυτά», γράφει ο **Αλμπέρτος Ναρ**, «μπορεί να φαντάζουν σήμερα αρκετά μακρινά [...], οι νεότεροι δεν γνωρίζουν, δεν πολυεκτιμούν, δεν πολυκαταλαβαίνουν. Όμως, **είναι η Ιστορία** που ασφαλώς δεν μπορεί και δεν πρέπει να ξεφτίσει, αν θέλουμε πραγματικά ν' αντισταθούμε στη φθορά και στη διάβρωση [...]». ■

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. **Κωστής Μοσκώφ**, *Εισαγωγικά στην ιστορία του κινήματος της εργατικής τάξης* (1985)· **Αντώνης Λιάκος**, *Η Σοσιαλιστική Ομοσπονδία Θεσσαλονίκης (Φεντερασιόν) και η Σοσιαλιστική Νεολαία. Τα καταστατικά τους* (1985)· **Κέντρο Μαρξιστικών Ερευνών**. *Η σοσιαλιστική οργάνωση Φεντερασιόν Θεσσαλονίκης, 1909-1918. Ζητήματα γύρω από τη δράση της* (1989)· **Κώστας Φουντανόπουλος**, *Εργασία και εργατικό κίνημα στη Θεσσαλονίκη. Ηθική οικονομία και συλλογική δράση στο Μεσοπόλεμο. 1908-1936* (2005).
2. Βλ. αντί πολλών: **Α. Στίνας**, *Αναμνήσεις. Εβδομήντα χρόνια κάτω από τη σημαία της σοσιαλιστικής επανάστασης* (21985)· **Πάνος Δημητρίου**, *Εκ βαθέων. Χρονικό μιας ζωής και μιας εποχής* (1997)· **Μωυσής Μπουρλάς**, *Έλληνας, εβραίος και αριστερός* (2000)· Ο **Αλέξανδρος Δάγκας** επιχειρεί μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση και ανάπλαση της εποχής, με επίκεντρο τον Παντελή Πουλιόπουλο και την «επιθυμία του να ζήσει στην πόλη της Φεντερασιόν και του εργατικού κινήματος» (βλ. «Παντελής Παλιόπουλος. Δικηγόρος. Βενιζέλου 23 Θεσσαλονίκη», ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, τχ. 2, Μάιος 2000, σ. 193-202).
3. Βλ. ενδεικτικά τα αφιερώματα στον Μάη του '36 από τις εφημερίδες ***Ελευθεροτυπία, Νέα, Ριζοσπάστης, Θεσσαλονίκη, Μακεδονία*** κ.ά. και από τα περιοδικά *Ταχυδρόμος, Αντί* κ.ά.
4. Στη Φεντερασιόν και στον Μάη του '36 έχουν αφιερώσει τηλεοπτικές εκπομπές η ΕΤ1 και ΕΤ3, ενώ τα γεγονότα της αιματηρής καταστολής της απεργίας των καπνεργατών της Θεσσαλονίκης τον Μάιο του '36 αναπλάθει η κινηματογραφική ταινία του Τ. Ψαρρά ***Μάης*** (1976).
5. Η σημασία της Φεντερασιόν, της Σοσιαλιστικής Εργατικής Ομοσπονδίας που προέκυψε από τη συνένωση 12 εργατικών συνδικάτων όπου κυριαρχούσε το εβραϊκό στοιχείο, είναι ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία της πόλης και μια από τις ιδιαιτερότητές της [μαζί με τον ρόλο του πολυπληθούς εβραϊκού εργατικού πληθυσμού και την έντονη παρουσία των καπνεργατών — που επιβάλουν μια ξεχωριστή διερεύνηση του εργατικού κινήματος στην πόλη]. Τα ζητήματα και η θεώρηση άλλαξαν μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και ιδίως μετά τα χρόνια του '60 και '70· βλ. Ν. Μαραντίδης στον τόμο του '97 (υποσ. 9).
Ήταν καταλυτικός ο ρόλος που ανέλαβε η Φεντερασιόν ως πυλώνας του Ε.Κ.Θ. και της Γ.Σ.Ε.Ε. Παράλληλα, θα πρέπει να επισημανθεί το εγχείρημά της να αναπτύξει δεσμούς με τις μάζες, διοργανώνοντας γιορτές, θεατρικές παραστάσεις, βραδινά μαθήματα, δανειστική βιβλιοθήκη, γράφοντας έτσι ιστορία ως συλλογικός υπερασπιστής των εξουσιαζομένων, όχι μόνο στο πλαίσιο του εργατικού - συνδικαλιστικού κινήματος αλλά και του γενικότερου ρεύματος για την κοινωνική χειραφέτηση και την απελευθέρωση των ανθρώπων.
6. Βλ. ***Ο ηρωικός Μάης της Θεσσαλονίκης του '36. Χρονικό***, Σύγχρονη Εποχή (1981)· **Θέμος Κορνάρος**, *Θεσσαλονίκη, 9-11 του Μάη 1936: Οι αγώνες του λαού* (1981)· **Μ. Μπόχαλη-Τούση**, *Τάσος Τούσης. Ο θάνατος ενός ήρωα για τα δικαιώματα των εργαζομένων* (1985)· **Γ. Αναστασιάδης**, «Ο Μάης του '36. 75 χρόνια μετά» [ομιλία στη δημόσια συνεδρίαση του Δημοτικού Συμβουλίου Δήμου Θεσσαλονίκης, 9.5.2011. Βλ. και το σχετικό κεφάλαιο στο βιβλίο του *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20ού αιώνα* (2005), σ. 184 επ.].
7. Ως εξαιρέσεις από τον κανόνα μπορούν να θεωρηθούν τα βιβλία του Κ. Φουντανόπουλου, *ό.π.*, και του **Αλέξανδρου Δάγκα** *Ο χαφιές. Το κράτος κατά του κομματισμού. Επιλογή πληροφοριών από τις υπηρεσίες Ασφαλείας Θεσσαλονίκης, 1927* (1995).
8. Η προσέγγισή μας αναπτύσσει τα βασικά σημεία από την ομιλία που έγινε στο Κ.Ι.Θ. (10.10.2012), με συμμετοχή και του καθηγητή του Πανεπιστημίου Μακεδονίας Ν. Μαραντζίδη, στο πλαίσιο εκδήλωσης - έκθεσης ιστορικών τεκμηρίων που ήταν αφιερωμένη στην ιστορία του εργατικού - συνδικαλιστικού κινήματος Θεσσαλονίκης.
9. Το 1997 κυκλοφόρησε από το Εργατικό Κέντρο Θεσσαλονίκης και τον Οργανισμό Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης ο τόμος *Το εργατικό - συνδικαλιστικό κίνημα της Θεσσαλονίκης. Η ιστορική φυσιογνωμία του*, που περιείχε κείμενα των **Γ. Αναστασιάδη, Ν. Μαραντζίδη, Χ. Κεραμοπούλου, Β. Τάταλα**. Οι συγκεκριμένες προσεγγίσεις δεν φιλοδοξούσαν βέβαια να καλύψουν ένα κενό που παραμένει μέχρι σήμερα εν πολλοίς ακάλυπτο, έθεταν όμως το ζήτημα της καταγραφής, της ταξινόμησης και της αξιοποίησης του πληθωρικού ιστορικού υλικού που αντλήθηκε από τα κλασικά και νεότερα έργα και από τη συγκομιδή των καρπών της έρευνας που πραγματοποιήθηκε με τη διαρκή και ουσιαστική συμπαράσταση του Ε.Κ.Θ., του ΜΑΚΙΝΕ και του Ο.Π.Π.Ε. «Θεσσαλονίκη 1997».
10. Τα προβλήματα και τις ιδιαιτερότητες της ιστορίας του ελληνικού εργατικού κινήματος έχουν επισημάνει με χρήσιμες μεθοδολογικές και βιβλιογραφικές υποδείξεις ο **Γεώργιος Φ. Κουκουλές** (*Για μια Ιστορία του ελληνικού συνδικαλιστικού κινήματος. Εισαγωγή στην παιδαγωγική της ιστορικής έρευνας*, [1982]) και ο **Αντώνης Λιάκος** («Η ιστοριογραφία του εργατικού κινήματος. Σημειώσεις για μια επισκόπηση», *Σύγχρονα θέματα*, Δεκέμβριος 1988, σ. 161-170). Ωστόσο, τον δρόμο για τις ανιχνεύσεις και τους προβληματισμούς που αφορούν τις καταβολές του εργατικού κινήματος στη Θεσσαλονίκη τον άνοιξε με το έργο του ο **Κωστής Μοσκώφ**. Οι σύγχρονοι μελετητές που προσπαθούν να πολιορκήσουν τα μυστήρια και τα μυστικά της συλλογικής περιπέτειας της πόλης οφείλουν πολλά στις ευαισθησίες και χρήσιμες προσεγγίσεις του Μοσκώφ στα βιβλία του από τα χρόνια του '70 και του '80. (Βλ. Γ. Αναστασιάδης, «Η συμβολή του Κ. Μοσκώφ στην ιστοριογραφία της Θεσσαλονίκης», ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, τχ. 9, Δεκ. 2002).
11. Η ιστορική τοπογραφία του εργατικού κινήματος της Θεσσαλονίκης αποτελεί θέμα γοητευτικό, που απαιτεί ξεχωριστή προσέγγιση. Πίνακα με τα χαρακτηριστικά «σημεία αναφοράς» και τις περιπέτειες της "στέγης" του Ε.Κ.Θ. βλ. στον τόμο των **Γ. Αναστασιάδη, Ν. Μαραντζίδη** κ.ά., *ό.π.*, σ. 159-162.
12. Βλ. αντί πολλών **Αλ. Δάγκας**, *ό.π.*
13. Ο γραμματέας του Ε.Κ.Θ., π.χ., διατυπώνει το ερώτημα (***Ριζοσπάστης***, Οκτ. 1918) «πού βασιζόμενη η Ιερά Μητρόπολις δεν παραχωρεί άρτον δωρεάν εις τους υπό του Ε.Κ.Θ. υποδεικνυόμενους πυροπαθείς και αέργους, και μάλιστα όταν η εντολή αυτή είναι απόφασις της κυβερνήσεως».
14. Η ζωή και το έργο του Α. Μπεναρόγια, συγγραφέα του βιβλίου ***Η πρώτη σταδιοδρομία του ελληνικού προλεταριάτου*** (1975), δεν έχει διερευνηθεί και αξιολογηθεί όπως θ' άξιζε σ' αυτή τη φυσιογνωμία του εργατικού κινήματος — και όχι μόνο της πόλης.
15. Ο **Μ. Κανδυλάκης** [*Θεσσαλονίκη 1912-2012. Μεγάλα γεγονότα στον καθρέφτη του Τύπου*, Μορφωτικό Ίδρυμα ΕΣΗΕΜΘ (2012)] καταγράφει τη δισεβδομαδιαία εφημερίδα *Εργάτης* (1917-1920) και τις βραχύβιες *Εργατική, Εργατική Σημαία, Εργατικός Αγών, Καπνεργάτης* κ.ά.
16. Βλ. **Γ. Αναστασιάδης, Ν. Μαραντζίδης** κ.ά. (*ό.π.*), κεφάλαιο πέμπτο: «Ο Τύπος καταγράφει και σχολιάζει τα γεγονότα. Η διάθλαση της ιστορίας του εργατικού κινήματος της πόλης στις εφημερίδες», σελ. 123.
17. Σημαντικές πληροφορίες για τη δυναμική του εργατικού κινήματος στην πόλη περιέχονται στην «Έκθεση περί της καταστάσεως του Κομμουνισμού κατά το λήγον έτος 1927 του Τμήματος Ειδικής Ασφαλείας Θεσσαλονίκης» (δημοσιεύεται στο προαναφερθέν βιβλίο του Αλ. Δάγκα, *ό.π.*). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακάτω αναφορά στον επίλογο της εκθέσεως:
«[...] Η Θεσσαλονίκη ως εκ της αυξήσεως του πληθυσμού της και της αναπτύξεως της βιομηχανίας, ιδίως του καπνού, των τροχιοδρόμων, του λιμένος και των σιδηροδρόμων, συγκεντρώνει μέγα όγκον εργατών εφ' ών η κομμουνιστική προπαγάνδα ευρίσκει πρόσφορον το έδαφος, μη υπαρχούσης ετέρας, αντικομμουνιστικής τοιαύτης [...]. Αλλά και η —μέγιστη ενταύθα— μειονότης των Ισραηλιτών ουκ ολίγον συνετέλεσε εις την εξασφάλισιν των κομμουνιστικών ιδεών εν Θεσσαλονίκη [...]».
18. Για τη συμβολή των εργατριών στους κοινωνικούς αγώνες της πόλης απαιτείται μια αυτοτελής μελέτη. Βλ. ενδεικτικά **Εφη Αβδελά**, «Ο σοσιαλισμός των άλλων. Ταξικός αγώνας, εθνοτικές συγκρούσεις και ταυτότητες φύλου στη μεταοθωμανική Θεσσαλονίκη, ***Τα Ιστορικά***, τχ. 18, Ιούν.- Δεκ. 1993, σ. 173 κ.ε.
19. Το "αφήγημα" του Μάη του '36 θα μπορούσε να ξεκινάει από τη γνωστή συγκλονιστική φωτογραφία όπου η μάνα θρηνεί πάνω από το πτώμα του δολοφονημένου γιου της, του σοφέρ Τάσου Τούση. Η φωτογραφία, πρωτοσέλιδη στην εφημ. *Ριζοσπάστης* αλλά και στη ***Μακεδονία*** της 12.5.1936, θα εμπνεύσει τον ποιητή Γιάννη Ρίτσο να γράψει τον ***Επιτάφιο***. Οκτώ από τα είκοσι "τραγούδια" του έργου θα μελοποιήσει το 1958 ο Μίκης Θεοδωράκης. Όταν λοιπόν ακούγαμε, στις αρχές του '60, το «Πού πέταξε το αγόρι μου» και το «Μέρα Μαγιού μού μίσεψες», με τη συνταρακτική φωνή του Γρηγόρη Μπιθικώτση, στα ηλεκτρόφωνα γύρω από το Πανεπιστήμιο, δεν μπορούσαμε να ξέρουμε και πολλά πράγματα. Μάθαμε, έπειτα από χρόνια, όταν αρχίσαμε να ψάχνουμε και να ψαχνόμαστε...
Ο Ρίτσος μετέφερε στην ποίηση ένα βαθιά ανθρώπινο γεγονός, όπου το προσωπικό δράμα βρίσκει δικαίωση μέσα στον συλλογικό αγώνα.
Στην εφημ. ***Ελεύθερη Γνώμη*** (12.5.1936) διαβάζουμε: «Ποιος θα εφαντάζετο ότι η Θεσσαλονίκη, 24 χρόνια μετά την απελευθέρωσή της από τον ζυγό του σουλτάνου, θα αιματοκυλιστεί όχι από Γενίτσαρους αλλά από μερικούς χωροφύλακες του "ελεύθερου" ελληνικού κράτους κάτω από το σκληρό πρόσταγμα του Αστυνομικού Διευθυντή της».
Και στην εφημ. ***Ελεύθερον Βήμα*** (11.5.1936): «Τα γεγονότα του Μάη '36 οφείλονται στην εγκατάλειψη της Θεσσαλονίκης. Μια εγκατάλειψη που είναι διπλή. Η γενική εγκατάλειψη των "Νέων Χωρών" και η ειδική των εργατών [...]. Τα προβλήματα δεν εξαφανίζονται διά της χωροφυλακής αλλά με μια σταθερή κοινωνική πολιτική [...]».
20. Βλ. θησαυρισμένα παραθέματα των **Γ. Βαφόπουλου, Λ. Ζησιάδη, Γ. Ιωάννου, Μ. Κέντρου-Αγαθοπούλου, Ν. Μπακόλα, Ιφ. Χρυσοχόου** κ.ά. στο **Γ. Αναστασιάδης**, *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20ού αιώνα, ό.π.*, σ. 201 επ.
21. Βλ. π.χ. **Π. Δημητρίου** και Μ. Μπουρλάς, **Θ. Κορνάρος, Κ. Τομανάς**, *Χρονικό της Θεσσαλονίκης 1921-1944* (1996) κ.ά.
22. **Μ. Αναγνωστάκης**, «Ο Ι. Μεταξάς κι εγώ», ***Εντευκτήριο***, τχ. 71, Δεκ. 2005, σ. 31 επ.
23. **Γ. Ιωάννου**, *Η μόνη κληρονομιά* (1974), σ. 36 επ.
24. **Ν. Μπακόλας**, *Η μεγάλη πλατεία. Ιστορία των μέσων και νεώτερων χρόνων* (1987), σ. 60 επ.
25. **Α. Ναρ**, «Εκείνος ο Μάης», *Επιπόλαιος επί πόλεως. Πεζά κείμενα 1998-2003*, σ. 34 επ. Ο συγγραφέας δεν μιλάει μόνο για τον Μάη του '36 αλλά και «για τον Μάη του 1909, τότε που για πρώτη φορά γιορτάστηκε η Πρωτομαγιά δημόσια και αποτέλεσε εξαιρετικό γεγονός για τη Θεσσαλονίκη της εποχής. Και για τον Μάη του 1911, τότε που οι χιλιάδες εργάτες [...], με τέσσερις μπάντες επικεφαλής, διαδήλωσαν στην πλατεία Ελευθερίας, αψηφώντας την τρομοκρατία των Νεοτούρκων [...]».

του **ΣΠΥΡΟΥ ΛΑΖΑΡΙΔΗ**
Συγγραφέα

Μελένιο κερί, αναμμένο

ΜΙΑ ΒΟΛΤΑ ΣΤΑ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΑ ΤΗΣ ΟΔΟΥ ΛΑΓΚΑΔΑ

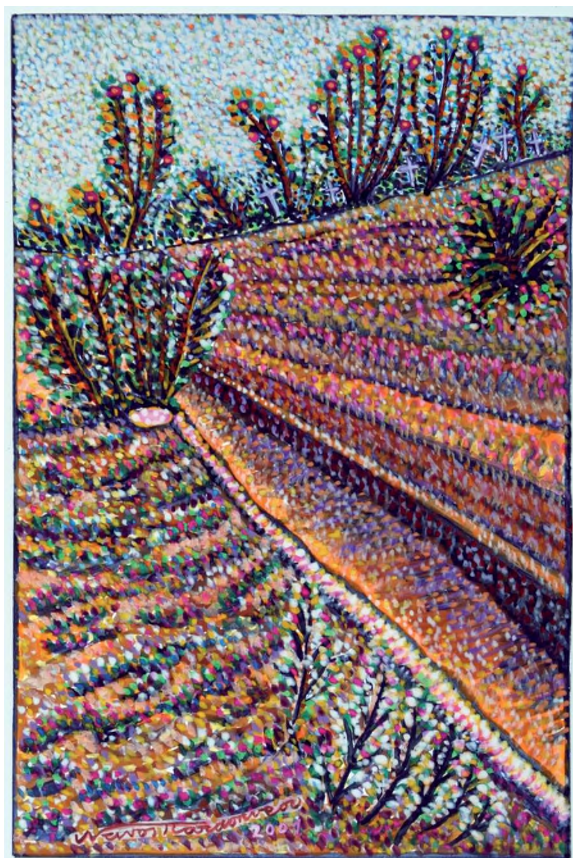
Θεσσαλονίκη, 27.5.2012

ΜΕΛΕΝΙΟ ΚΕΡΙ ΑΝΑΜΜΕΝΟ

Θυμούμαι ότι την ίδια εποχή περίπου, φθινόπωρο στο τέλος της Κατοχής, μαζί με φίλους πήγαμε κ' επισκεφθήκαμε τα μνήματα, τα πολλά μνήματα των θαμμένων, μακριά από τους δικούς των και την πατρίδα τους, ξένων στρατιωτών στο Ζεϊτενλίκ. Θέλοντας να συγκρατήσω τις εντυπώσεις μου, θυμούμαι, λίγο αργότερα που χειμώνιασε, με το κρύο συντροφιά, ζωγράφισα μιαν άποψη της Νεκρούπολης. Αλλά δεν ήταν δυνατό τα σκοτωμένα λαδιά χρώματα της βλάστησης και η αντίθεση από τις διάσπαρτες, κατά ακριβή γεωμετρικά σχήματα, παγερές λευκές πλάκες των τάφων, να αποδώσουν εκείνο που είχα νιώσει. Το καταλάβαινα πως δεν θα το κατόρθωνα και αν ακόμα απεικόνιζα πλαστικά, τέλεια, το σύννεφο της ομίχλης που μας περιτύλιξε, καθώς βαδίζαμε ανάμεσα στα μνήματα, τσαλαβουτώντας στις λάσπες και τα υγρά χόρτα του εδάφους. Ό,τι τότε διέκρινα σαν φως καντηλιού μελένιο να οδηγεί την ψυχή μου, είχε περισσότερη σχέση με την επιγραφή της εικόνος ενός Νεομάρτυρος, που διάβασα στο Παρεκκλησάκι του Ναού του Β΄ Νεκροταφείου της πόλης μας, της Αγίας Παρασκευής, και μου 'καμε εντύπωση το γεγονός ότι τόσο κοντά με μας και όχι στα περασμένα και μακρινά, όπου συνήθως τοποθετούμε την τέλεση των θαυμάτων της πίστης, το αίμα ενός δικού μας ανθρώπου, που σχεδόν μπορούσε να μας αγγίσει, απλώνοντας το χέρι από εκατόν τόσα χρόνια μπροστήτερα που είχε εκμετρήσει το ζην, άρδεψε με ζώσα μνήμη τον τόπο μας [...]

(Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης,
Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής, Δ΄)





Η ζώσα μνήμη! Αυτή η μεγάλη κουβέντα με στοίχειωνε κάθε φορά που έπρεπε να μιλήσω για πράγματα που δεν έζησα. Υπάρχει λοιπόν; Διαβάζοντας Πεντζίκη πείστηκα πως υπάρχει. Σκίρτησε η ψυχή του, λέει ο Πεντζίκης, όταν σε παλιά βιβλία διάβασε ένα όνομα αγίου του οποίου έναν απόγονο γνώριζε προσωπικά, κι ενώ για τον βίο του απογόνου και τη διαγωγή του είχαν ακουστεί τα χείριστα, ο Πεντζίκης ήθελε να τον πληροφορήσει για το εύρημά του, να γονατίσει και ν' ασπαστεί τα χέρια του. Δεν το έκανε επειδή ακόμα και στον Πεντζίκη κυριάρχησε η λογική, αλλά κατέγραψε λογοτεχνικά την πικρία του γι' αυτήν του την ανεκτέλεστη παρόρμηση. Κι εγώ ο ίδιος χάρηκα αφάνταστα όταν σε κουβέντες μου με τον Ντίνο Χριστιανόπουλο έβλεπα να τρυπώνει το ανθρώπινο στοιχείο σε ιστορίες για τις οποίες είχα σχεδόν πειστεί πως δεν θα έβρισκα τίποτε το ελκυστικό για μένα. Έτσι, αποκρυπτογράφησα σκόρπιες αναφορές του Πεντζίκη για ένα απερίφρακτο νεκροταφείο του οποίου αναζητούσα σαν τρελός κάποιο τεκμήριο. Κι ενώ όλοι οι Σταυρουπολίτες το γνώριζαν και το ανέφεραν, ούτε μια φωτογραφία του δεν έφτασε ακόμα στα χέρια μου. Έφτασε όμως ένα ποίημα ενός εξαίρετου και γνωστού ποιητή, το οποίο μόνο με την εμπιστοσύνη μου στη μνήμη του Ντίνου Χριστιανόπουλου μπορεί να συσχετιστεί με το συγκεκριμένο κοιμητήριο, και αποτελεί για μένα ένα πολύτιμο τεκμήριο. Το ποίημα του Γιώργου Θέμελη είναι η φωτογραφία που μου έλειπε, οι αναφορές του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη είναι η λογοτεχνική του μετάσταση και η παρέμβαση του Ντίνου Χριστιανόπουλου η ζώσα μνήμη, η λεπτομέρεια που κάνει οικείο ένα ιστορικό γεγονός.

Εγκαταλειμμένο πορεύεται το λείψανο
Φρόντισα να σταλή μια πρόστυχη κάσα
(Είναι κάτι ντροπές που δε λέγονται
Κάτι αμαρτίες που φοβάσαι τον ίσκιο σου)
Εγκαταλειμμένο πορεύεται το λείψανο
Σηκώνονταν τη νύχτα και φώναζε:
«Πάμε να πέσουμε στο ποτάμι...»
Έβλεπε ουρανούς λευκούς αγγέλους
Είν' ένα γυάλινο μάτι που με βλέπει στον ύπνο του
Φρόντισα να σταλή μια πρόστυχη κάσα
Στητά κοτρώνια μέσα σε χορτάρι
Έρμο δυσώνυμο φτωχικό κοιμητήρι
Αναπαύονται όσοι περπάτησαν πεθαμένοι

(Γ. Θέμελης, *Γυάλινο μάτι: Ποιήματα Ι*,
Θεσσαλονίκη, 1969)



Για το νεκροταφείο αυτό δεν υπάρχουν ιστορικές αναφορές. Πού έθαβαν οι πρόσφυγες του Λεμπέτ στα 1914; Το Ψυχιατρικό Νοσοκομείο Θεσσαλονίκης ήρθε στον τόπο που είναι και σήμερα στη δεκαετία του 1920. Οι Σταυρουπολίτες στη δεκαετία του 1930 έθαβαν τους νεκρούς τους έξω από τον τοίχο του Ψ.Ν.Θ., όπου και το ίδρυμα έθαβε τους δικούς του νεκρούς. Το 1934 εκλέγεται η πρώτη διοίκηση σε όλες τις κοινότητες που συγκροτούν σήμερα τα δημοτικά διαμερίσματα των καποδιστριακών δήμων. Τα πρακτικά των πρώτων αποφάσεων του Κοινοτικού Συμβουλίου Σταυρουπόλεως έρχονται και επανέρχονται σε αποφάσεις και προϋπολογισμούς για την περίφραξή του. Αυτή η περίφραξη δεν έγινε ποτέ, λες και η μοίρα του κοιμητηρίου ήταν να καταγραφεί σε περισσότερα από τρία κείμενα του Πεντζίκη ως απερίφρακτο νεκροταφείο, με τα κόκαλα των δυστυχισμένων εκτεθειμένα στη διάθεση των σκυλιών, θαμμένα πολύ κοντά στην επιφάνεια! Για τις ανάγκες μιας έκθεσης, παρακάλεσα φίλο ζωγράφο να κάνει κάποια έργα με θέματα από την οδό Λαγκαδά. Ένα από τα σημεία που του έδειξα ήταν το απομεινάρι από το υδραγωγείο του Λεμπέτ, που μετέφερε νερό στη μεταβυζαντινή Θεσσαλονίκη. Θα του είπα, φαίνεται, και για το νεκροταφείο που βρισκόταν στον ίδιο χώρο. Ο πίνακας που έκανε μνημονεύει αυτό το ταπεινό κοιμητήριο.

Μια παρόρμηση, μια εικόνα, μπορεί να ανασύρει άλλα πράγματα απ' όσα θα κατέγραφε μια σχολαστική ταξινόμηση. Εξάλλου, γι' αυτό μάλλον υπάρχουν τα βιβλία. Στέκομαι λοιπόν σε μια ασπρόμαυρη φωτογραφία. Αν τη δει κανείς εικαστικά μπορεί να στραφεί σε αναζήτηση εθίμων (έχω μιαν αντίστοιχη φωτογραφία από ένα χωριό του Κιλκίς, και οι κάτοικοί του, όπως και αυτοί της Πολίχνης, είναι Καρσλήδες, πρόσφυγες Πόντιοι δηλαδή από το Καρς του Καυκάσου), ή

μπορεί να στοχαστεί για τη χρησιμότητα μιας αναμνηστικής φωτογραφίας μπροστά σε φέρετρο· μπορεί ακόμη να διακρίνει ενδυματολογικά ευρήματα. Είναι η κηδεία ενός πρόσφυγα δασκάλου της Πολίχνης και, πέρα από την οικογένειά του, τιμητική συνοδεία είναι οι δάσκαλοι Σταυρούπολης και Πολίχνης με τους μαθητές και τις μαθήτριές τους. Τα ονόματα κάποιων εικονιζόμενων προσώπων καταγράφηκαν σ' ένα βιβλίο μου, κι ενός από αυτούς το επίθετο διασώζεται ως τίτλος κινηματοθεάτρου, όχι για τη δική του δράση ως δασκάλου αλλά για της κόρης του ως δημάρχου. Η κηδεία είναι του Κωνσταντίνου Αναστασιάδη. Διηγείται η Μαρία Πεντερίδου-Σολομωνίδου, εγγονή του.





Τότε η εκκλησία της Πολίχνης ήταν πιο πάνω από την Κρύα Βρύση. Το πρώτο σπίτι πάνω από την Κρύα Βρύση. Σε θάλαμο ήταν. Δεν ήταν κανονική εκκλησία. Στη μέση είναι η μητέρα μου, Θεοπίστη Πεντερίδου, κόρη του Κωνσταντίνου Αναστασιάδη. Το '25 γεννήθηκα, αυτός στις αρχές του '26 πέθανε. Έκανε και εδώ για λίγο δάσκαλος. Από την μια μεριά είναι τα αγόρια κι από την άλλη τα κορίτσια, μαθητές δημοτικού. Εδώ στην κηδεία είναι κι ο Παπαπαναγιώτου, ο δάσκαλος, ο πατέρας της Έλλης. Της δημαρχίνας. Είναι πίσω από τα κορίτσια. Λίγο πίσω από τα αγόρια, φαίνεται και ο Γεωργιάδης, ο δάσκαλος, έκανε και στη Σταυρούπολη.

(Σπύρος Λαζαρίδης, ***Δι' εγκαταστάσεως 1914***, 2001)



Το νεκροταφείο όπου κατέληξε η κάσα της φωτογραφίας είναι ακόμη στη θέση του και δεν ακολούθησε τη μοίρα των υπόλοιπων συνοικιακών νεκροταφείων που έγιναν πάρκα και χλοοτάπητες, αφού πια όλη η δυτική Θεσσαλονίκη θάβει τους νεκρούς της στα μεγάλα κοιμητήρια στα βόρεια του Ευόσμου. Το νεκροταφείο αυτό το επισκέφθηκα για πρώτη φορά στη ζωή μου όταν συνοδεύσαμε στην τελευταία του κατοικία έναν φίλο ζωγράφο ο οποίος έμενε στην Καλαμαριά. Ήξερα ότι έχει συγγενείς δυτικά μα τους πίνακές του, που έχω στο σπίτι μου, τους αγάπησα περισσότερο όταν ακολουθούσα το φέρετρό του στις ανηφοριές της Πολίχνης, για να τον θάψουμε με τους συγγενείς του. Ο νεκρός της φωτογραφίας είναι ένας από αυτούς και έχει το ίδιο επίθετο με τον ζωγράφο: Αναστασιάδης. Τον ζωγράφο Γώγο Αναστασιάδη τον γνώρισα στη *Διαγώνιο* του Ντίνου Χριστιανόπουλου, και θυμάμαι που κοιτούσα αμήχανος το τρέμουλο στο χέρι του. *Μην το βλέπεις αυτό. Όταν κρατάει πινέλο κι έχει απέναντί του μοντέλο που τον εμπνέει, είναι χέρι πιο σταθερό κι από χειρούργου,* είπε ο Ντίνος. Και το εξακρίβωσα με τα ίδια μου τα μάτια, όπως και όλες μου οι φίλες που στήθηκαν μπροστά στο καβαλέτο του και πήραν σαν δώρο το χαρτί με το κάρβουνο της προεργασίας που έκανε πριν περάσει στον καμβά με τις λαδομπογιές.

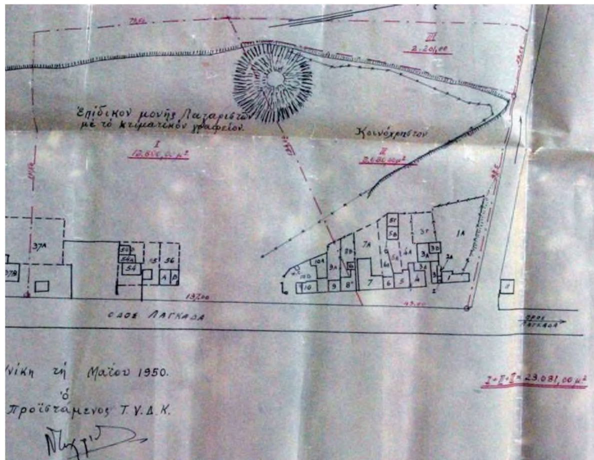
Είμαστε ακόμη στην καρδιά της οδού Λαγκαδά στο ύψος του στρατοπέδου Παύλου Μελά. Τώρα το βλέμμα μας καρφώνεται στο κάτω μέρος της φωτογραφίας. Βλέπουμε το μοναδικό εκτός των δυτικών τειχών τζαμί της οθωμανικής Θεσσαλονίκης, μετατοπισμένο κατά 25 μέτρα ανατολικότερα από την αρχική του θέση, λόγω της διαπλάτυνσης της οδού Λαγκαδά. Βλέπουμε ένα γήπεδο, ένα σχολείο, ένα δημαρχείο. Δεν βλέπουμε έναν λόφο. Μια τούμπα, για την ακρίβεια.



Η τούμπα αυτή ήταν η πρώτη από τις τρεις που συναντούσε ο οδοιπόρος που έβγαινε από τη Θεσσαλονίκη. Υπήρχε γιατί έτσι το θέλησε η φύση και εξαφανίστηκε γιατί έτσι το θέλησε ο άνθρωπος. Δεν έκρυβε κανένα μυστικό για πολλούς αιώνες και δεν ενοχλούσε κανέναν. Μόλις όμως έπεσε στο χώμα της ο πρώτος εκτελεσμένος πατριώτης από το βόλι του τελευταίου κατακτητή της ένδοξης πόλης και σκάφτηκε στα σπλάχνα της ο πρώτος τάφος, την ίδια στιγμή είχε γραφτεί και η τύχη της σ' αυτόν τον τόπο. Μόνο σε κάποια φωτογραφία έμεινε η πλαγιά της. Ισοπεδώθηκε και στη θέση της χτίστηκε ένα σχολείο κι ένα γήπεδο, ώστε οι φωνές των παιδιών να σκεπάσουν τον βουβό πόνο των μελλοθανάτων και ο ιδρώτας των αθλητών να ξεπλύνει το αίμα των νεκρών.

(Σπύρος Λαζαρίδης, ***Ξορκίζοντας το κακό***, 2002)

Η πιο γνωστή φωτογραφία της τούμπας είναι μια ιστορική καρτ-ποστάλ, φτηνή στην αγορά των παλιατζίδικων, επειδή δεν ενδιαφέρει τους ρέκτες του Σαββατοκύριακου στα διάφορα γιουσουρούμ. Έτσι, την αγόρασα αν και την είχα σε αντίγραφο από φίλο συλλέκτη. Δεν μπορούσε όμως να μου μιλήσει. Δεν μου έλεγε τίποτε, αν και δείχνοντάς την σ' έναν παλιό Σταυρουπολίτη, εκείνος ξεκίνησε να μιλάει και δεν σταματούσε. Όλα όσα μου είπε εκείνος ο Σταυρουπολίτης, ο οποίος έμενε δίπλα της κι από το μαγαζάκι του αγόραζα κι εγώ ψιλοπράγματα ως μαθητής του σχολείου που χτίστηκε στη θέση της, τα ένιωσα όταν έπεσε στα χέρια μου μια φωτογραφία με την τούμπα ενταγμένη στην καθημερινότητα των ζωντανών ανθρώπων και με μια άλλη όπου ο αείμνηστος κομμουνιστής δήμαρχος Σταυρούπολης Χρήστος Τσακίρης ποζάρει με φίλους του κουστουμαρισμένους ακριβώς στον ίδιο χώρο.





Το στρατόπεδο που έκτισαν δίπλα στον πανάρχαιο δρόμο οι κατακτητές που έμειναν στη μεγάλη πόλη για περισσότερο από πέντε αιώνες, το έκτισαν με δυτικά, ευρωπαϊκά σχέδια και μηχανικούς. Προσπαθούσαν να δείξουν πως κι αυτοί καταλαβαίνουν από την πρόοδο και τον πολιτισμό. Δεν φαντάστηκαν πως, σε λιγότερο από μισό αιώνα, θα ήταν δυτικός, ευρωπαϊκός λαός αυτός που θα μετέτρεπε αυτά τα λαμπρά κτίρια σε μια απαίσια φυλακή και σ' έναν πνιγηρό προθάλαμο εκτελέσεων. Οι νέοι κατακτητές δεν ανεχόντουσαν κανενός είδους αντίσταση. Σε κάθε προσπάθεια των πολιτών για ελευθερία απαντούσαν με εξοντωτικά αντίποινα εναντίον αμάχων. Μαύρα χρόνια. Τότε ήταν που η τούμπα έγινε τόπος εκτελέσεων. Γειτόνευε με το στρατόπεδο, κι αυτό αποδείχτηκε η καταστροφή της. Πολλοί πατριώτες έχυσαν εκεί το αίμα τους. Συγγενείς τους μα και αγνοί πολίτες πήγαιναν κρυφά τις νύχτες κι άναβαν κεριά, άφηναν ξύλινους σταυρούς, μεταμόρφωναν το σκληρό τοπίο σε χώρο ανάπαυσης των ψυχών. Ένα ακόμη νεκροταφείο γεννιόταν στις παρυφές του πανάρχαιου δρόμου που ένωνε την μεγάλη πόλη με όλον τον κόσμο.

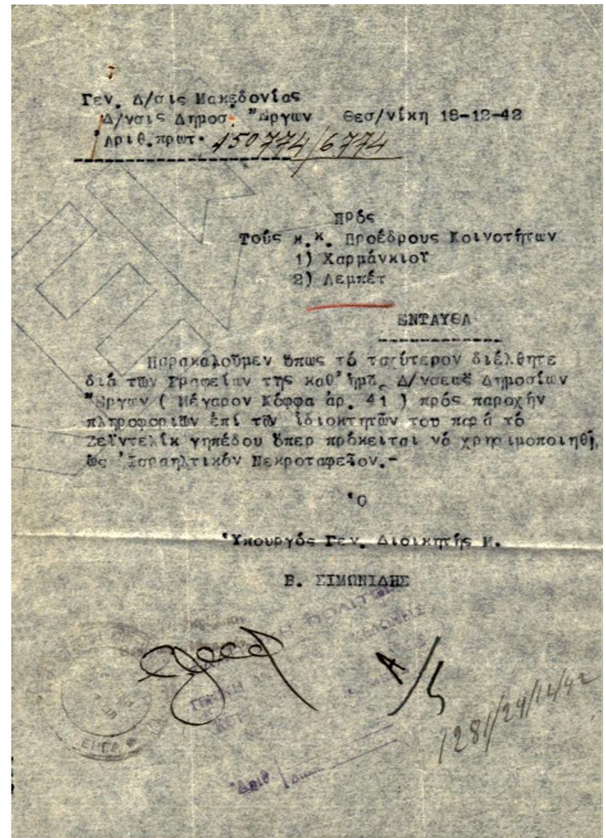
(Σπύρος Λαζαρίδης, *Ξορκίζοντας το κακό*, 2002)

Από αυτήν λοιπόν την τούμπα, την πασίγνωστη τούμπα των εκτελέσεων των κρατουμένων του γειτονικού στρατοπέδου Παύλου Μελά επί Κατοχής και το αυτοσχέδιο νεκροταφείο της, δεν έμεινε τίποτε. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 οι Σταυρουπολίτες την ισοπέδωσαν και μετέφεραν τα κόκαλα που ανέσυραν στο νεκροταφείο της Αγίας Παρασκευής. Η τούμπα όμως δεν είχε πει τον τελευταίο της λόγο. Δυο δεκαετίες αργότερα, ο τότε δήμαρχος Χρήστος Τσακίρης διαμορφώνει σε μνημειακό χώρο τη γη μπροστά από το δημαρχείο, απομακρύνοντας διάφορα παραπήγματα και στήνοντας ένα γλυπτό αφιερωμένο στους εκτελεσμένους εκείνης της εποχής και στην Εθνική Αντίσταση. Ξηλώνοντας το παλιό καφενείο του Μαγειρέλη, ***παράπηγμα εκ σανίδων και τενεκέδων,*** βλέπουνε πως το μάρμαρο που ήταν μπροστά στον νεροχύτη του καφενείου είχε και πίσω όψη. Ήταν μια πλάκα για δυο παλικάρια εκτελεσμένα στην καταραμένη τούμπα· ήταν και παραμένει ένα ανεκτίμητο τεκμήριο της ιστορίας μας. Προφανώς κι αυτή, όπως και οι ταφόπλακες των ισραηλίτικων νεκροταφείων της Θεσσαλονίκης, αντιμετωπίστηκε ως οικοδομικό υλικό κι όχι ως της έπρεπε: μνημείο και μνήμα, ιστορικός θησαυρός.

Ας μείνουμε στην ίδια περιοχή κι ας κοιτάξουμε λίγο πιο δυτικά.

Νέος πόλεμος συντάραξε την οικουμένη και η ένδοξη πόλη γνώρισε τους, τελευταίους στη σειρά κατακτητές της. Αυτοί δεν έμειναν πέντε αιώνες. Ούτε πέντε χρόνια καλά καλά. Πρόλαβαν όμως κι έκαναν μεγάλο κακό. Ξεκλήρισαν μια ολόκληρη φυλή απ' αυτές που έμεναν στη μεγάλη πόλη. Με τα τραίνα τούς κουβαλούσαν στα κρεματόρια και τους εξολόθρευαν. Ισοπέδωσαν το νεκροταφείο τους και έκαναν ό,τι μπορούσαν για να τους εξαφανίσουν από προσώπου γης. Σε όσους από τη φυλή αυτή σώθηκαν, δόθηκε, μετά τη νέα απελευθέρωση, γη στη δυτική αυτή πλευρά της πόλης για να θάβουν τους νεκρούς τους. Τους νεκρούς που διέθεταν σώμα για να θαφτούν. Γιατί στον ίδιο χώρο οι επιζήσαντες τίμησαν και τους ανθρώπους που, μαζί με την πνοή τους, έχασαν και το σώμα τους στα απαίσια στρατόπεδα του θανάτου. Έστησαν ένα κενοτάφιο, ένα μνημείο για να θυμίζει το Ολοκαύτωμα.

(Σπύρος Λαζαρίδης, *Ξορκίζοντας το κακό*, 2002)


Γεν. Δ/σις Μακεδονίας
Δ/νσις Δημοσ. Έργων Θεσ/νίκη 18-12-42
Αριθ. πρωτ. 150774/6774

Πρός
Τούς κ.κ. Προέδρους Κοινοτήτων
1) Χαρμάνκιοϊ
2) Λεμπέτ

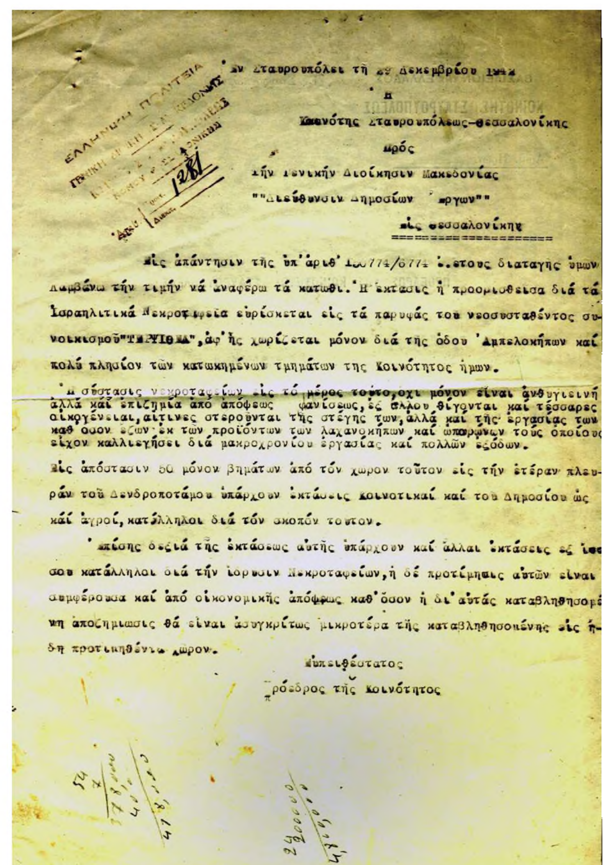
ΕΝΤΑΥΘΑ

Παρακαλοῦμεν ὅπως τό ταχύτερον διέλθητε διά τῶν Γραφείων της καθ' ἡμᾶς Δ/νσεως Δημοσίων Ἔργων (Μέγαρον Κόφφα άρ. 41) πρός παροχήν πληροφοριῶν ἐπί τῶν ἰδιοκτητῶν του περί τό Ζεϋντελίκ γηπέδου ὅπερ πρόκειται νά χρησιμοποιηθῇ ὡς Ἰσραηλιτικόν Νεκροταφεῖον.-

Ὁ
Ὑπουργός Γεν. Διοικητής Μ.
Β. ΣΙΜΩΝΙΔΗΣ

1281/24/12/42

Το Ισραηλίτικο Κοιμητήριο κτίζεται το 1943. Υπάρχουν συγκινητικές αναφορές στην επώδυνη για τους εβραίους ανακομιδή των οστών των οικείων τους. Κατά μήκος της οδού Λαγκαδά, μέσα στο στρατόπεδο Παύλου Μελά και κοντά στην παλιά θέση του γηροκομείου «Άγιος Παντελεήμονας», βρέθηκαν πλάκες από τα κατεστραμμένα εβραϊκά μνήματα της περιοχής του Πανεπιστημίου. Χρησιμοποιήθηκαν σαν οικοδομικά υλικά σε όλη σχεδόν τη Θεσσαλονίκη. Ο αρχιτέκτονας που σχεδίασε ένα παρκάκι κοντά στο γηροκομείο βρήκε πολλές πλάκες και τις μετέφερε στο Ισραηλίτικο Κοιμητήριο. Μία όμως την άφησε ως πλάκα πεζοδρομίου, σε σημείο που δεν την πατάει ο αμέριμνος διαβάτης, για να κεντρίζει το ενδιαφέρον και ν' αναζητήσει αυτός που τη βλέπει και απορεί την αιτία που είναι εκεί. Ανέτρεξα σε όλη τη σχετική βιβλιογραφία, διάβασα πάρα πολλά για το Ολοκαύτωμα και την καταστροφή του μεγάλου κοιμητηρίου των εβραίων της Θεσσαλονίκης, και έμενα πάντοτε με μιαν εκκρεμότητα. Πώς ακριβώς διατέθηκε από τον Δήμο Θεσσαλονίκης γήπεδο στα δυτικά, όπως λένε τα βιβλία, όταν από το 1934 υφίστανται χωριστές κοινότητες; Την απάντηση τη βρήκα σ' ένα έγγραφο. Όπως καταλαβαίνετε, το μυστήριο λύθηκε. Αφενός καταραμένη Κατοχή. Ποιος να κοιτάξει θεσμούς αυτοδιοίκησης και κοινοτάρχες; Από την άλλη όμως πάντοτε η εξουσία και σε καιρό ειρήνης είχε ασφαλιστικές δικλείδες. Γιατί στη Μονή Λαζαριστών, ας πούμε, μπήκε συνιδιοκτήτης το 1985 η


ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΟΙΚΗΣΙΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
Αριθ. Πρωτ. 1281

Ἐν Σταυρουπόλει τῇ 23 Δεκεμβρίου 1942

Ὁ
Κοινότης Σταυρουπόλεως-Θεσσαλονίκης
πρός
τήν Γενικήν Διοίκησιν Μακεδονίας
""Διεύθυνσιν Δημοσίων Ἔργων""
εἰς Θεσσαλονίκην

Εἰς ἀπάντησιν τῆς ὑπ' ἀριθ' 150774/6774 ἐ.έτους διαταγῆς ὑμῶν λαμβάνω τήν τιμήν νά ἀναφέρω τά κατωθι. Ἡ ἔκτασις ἡ προορισθεῖσα διά τά Ἰσραηλιτικά Νεκροταφεῖα εὑρίσκεται εἰς τά παρυφάς του νεοσυσταθέντος συνοικισμοῦ "ΤΕΡΨΙΘΕΑ", ἀφ' ἧς χωρίζεται μόνον διά τῆς ὁδοῦ Ἀμπελοκήπων καί πολύ πλησίον τῶν κατωκημένων τμημάτων της Κοινότητος ἡμων.

Ἡ σύστασις νεκροταφείων εἰς τό μέρος τοῦτο, όχι μόνον εἶναι ἀνθυγιεινή ἀλλά καί ἐπιζημία ἀπό ἀπόψεως [illegible] φανίσεως, ἐξ ἄλλου θίγονται καί τέσσαρες οἰκογένειαι, αἵτινες στεροῦνται τῆς στέγης των, ἀλλά καί τῆς ἐργασίας των καθ' ὅσον ἔζων ἐκ των προϊόντων των λαχανοκήπων καί ὀπωρώνων τούς ὁποίους εἶχον καλλιεργήσει διά μακροχρονίου ἐργασίας καί πολλῶν ἐξόδων.

Εἰς ἀπόστασιν 50 μόνον βημάτων ἀπό τόν χωρον τοῦτον εἰς τήν ἑτέραν πλευράν τοῦ Δενδροποτάμου ὑπάρχουν ἐκτάσεις κοινοτικαί καί τοῦ Δημοσίου ὡς καί ἀγροί, κατάλληλοι διά τόν σκοπόν τουτον.

Ἐπίσης δεξιά τῆς ἐκτάσεως αὐτῆς ὑπάρχουν καί ἄλλαι ἐκτάσεις ἐξ ἴσου κατάλληλοι διά τήν ἵδρυσιν Νεκροταφείων, ἡ δέ προτίμησις αὐτῶν εἶναι συμφέρουσα καί ἀπό οἰκονομικῆς ἀπόψεως καθ' ὅσον ἡ δι' αὐτάς καταβληθησομένη ἀποζημιωσις θά εἶναι ἀσυγκρίτως μικροτέρα τῆς καταβληθησομένης εἰς ἤδη προτιμηθέντα χωρον.

Εὐπειθέστατος
Πρόεδρος τῆς Κοινότητος





τότε Νομαρχία κι όχι ο Δήμος Σταυρούπολης ή έστω όλοι οι όμοροι δήμοι; Επειδή οι δήμαρχοι ήταν κομμουνιστές ή έστω μη αρεστοί και ο νομάρχης διορισμένος. Τόσο απλά. Γιατί χωρίστηκαν οι προσφυγικές κοινότητες από τη Θεσσαλονίκη το 1934; Για να μη βγει βενιζελικός δήμαρχος στη Θεσσαλονίκη, κι ας έβγαζαν ότι ήθελαν οι κοινότητες. Έτσι και τότε. Ο Γενικός Διοικητής Μακεδονίας είναι που απαιτεί τον χώρο και όχι ο Δήμος Θεσσαλονίκης, και βέβαια τον απαιτεί (πιστός στους θεσμούς) από τις όμορες κοινότητες. Ο καημένος ο κοινοτάρχης Σταυρούπολης ψελλίζει μια διαμαρτυρία αλλά, αφού τα κοιμητήρια βρίσκονται εκεί που βρίσκονται, η διαμαρτυρία αυτή είναι σαν να μην υπήρξε ποτέ. Και πάλι εκπληκτικό είναι το ότι έγραψε κι αυτό το κείμενο, αν σκεφτεί κανείς πως αυτός ο άνθρωπος, ο Κλεόβουλος Γαρουφαλίδης, ήταν ο πρώτος εκλεγμένος κοινοτάρχης Σταυρούπολης το 1934, που παύθηκε και φυλακίστηκε το 1935 με το κίνημα Βενιζέλου, επανήλθε το 1936 επί Μεταξά, όπως και όλοι οι παυθέντες, και δεν το κούνησε μετά ρούπι από την Κοινότητα μέχρι και την Απελευθέρωση.

Στη συμβολή της Αγίου Δημητρίου με την οδό Λαγκαδά βρέθηκαν παλαιοχριστιανικοί τάφοι, η ευρύτερη περιοχή είναι το γνωστό αρχαϊκό και ρωμαϊκό δυτικό νεκροταφείο και στις καρτ-ποστάλ της οθωμανικής Θεσσαλονίκης βλέπουμε ένα εκτεταμένο οθωμανικό κοιμητήριο. Η περιοχή ακόμη και στις αρχές του εικοστού αιώνα είναι άδεια. Από τα μέσα του 19ου αιώνα την ερημιά του τοπίου μέχρι το Δερβένι τη διατάραξαν οι Θεσσαλονικείς μόνο για να κτίσουν νεκροταφεία, αν εξαιρέσει κανείς τους Λαζαριστές με τα δύο ιδρύματά τους και τους Τούρκους με το στρατόπεδο Πυροβολικού, νυν Παύλου Μελά.

Μεταξύ του 1860 και του 1867 ιδρύεται κοντά στην οδό Λαγκαδά το καθολικό νεκροταφείο του Αγίου Βικεντίου του Παύλου, στη θέση που και σήμερα βρίσκεται πίσω από τα συμμαχικά κοιμητήρια του Ζέιτενλικ. Οι ιερείς των καθολικών που συντάσσουν τα βιβλία θανάτων αναφέρουν πως παλαιότερο είναι το νεκροταφείο των καθολικών που βρισκόταν έξω από την πύλη της Καλαμαριάς, κοντά στο Σιντριβάνι. Το παλαιό αυτό νεκροταφείο περιβαλλόταν στα 1769 μ’ έναν μικρό τοίχο και στον χώρο του γίνονταν ενταφιασμοί μέχρι το 1860 τουλάχιστον.

Η ίδρυση του νέου κοιμητηρίου συνδέεται προφανώς με τις μεταρρυθμίσεις που υιοθέτησε η οθωμανική κυβέρνηση κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Σύμφωνα μ’ αυτές, «υποχρεώνονταν οι κοινότητες να ιδρύουν νεκροταφεία “τακτικά” σε μέρη που διαλέγονταν μετά από πολλές διατυπώσεις εκ

μέρους της υγειονομικής αρχής, και στα οποία και μόνον επιτρεπόταν η ταφή των νεκρών».

Θα προσθέσω μια ακόμη πινελιά, που έχει γενικότερο ενδιαφέρον. Τον καιρό που έψαχνα στα γνωστά βιβλία από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, δεν υπήρχε η δυνατότητα του διαδικτύου και του πλήθους των βιβλίων που ανέβηκαν στον παγκόσμιο ιστό σε ψηφιακή μορφή. Τώρα λοιπόν είναι εύκολο να βρει κανείς γραμμένο κάπου τον τίτλο ***Βουλγαρικό Καθολικό Σεμινάριο του Ζέιτενλικ***, τη γνωστή μας Μονή Λαζαριστών. Όταν λοιπόν είδα τον τάφο του Βούλγαρου δασκάλου Ντιμίταρ Τάπκοβ με τον τίτλο που δεν έβρισκα αλλού, κατάλαβα τη σοφία του Πεντζίκη και άλλων, που δεν αρκούνται στην ανάγνωση αλλά οδοιπορούν και απλώνουν το χέρι για να νιώσουν το χώμα και το μάρμαρο, τη θέρμη της ιστορίας και των ανθρώπων. Μια βόλτα στο καθολικό κοιμητήριο και... μ' έναν σμπάρο δυο τρυγόνια. ***Και*** η Ουνία απέκτησε μπροστά μου ονοματεπώνυμο ***και*** βρήκα το τεκμήριο που σαν τρελός αναζητούσα.

Το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα σημαδεύεται από την ίδρυση, στα 1871, της βουλγαρικής Εξαρχίας και τη συστηματική παρουσία της βουλγαρικής κοινότητας στη Θεσσαλονίκη. Έξω από τα δυτικά τείχη σχηματίζεται ο Κιλκίς Μαχαλέ. Αρχίζει ένας ανταγωνισμός με την ελληνική κοινότητα για την ίδρυση σχολείων, εκκλησιών, νεκροταφείων κτλ. Λόγοι εθνικοί λοιπόν, αλλά και η συγκυρία εκσυγχρονισμού της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ωθούν την ελληνική κοινότητα να ιδρύσει τα δικά της νεκροταφεία. Το έργο αυτό ανατέθηκε από την κοινότητα, το 1875, στη Φιλόπτωχο Αδελφότητα των Κυρίων, που είχε συσταθεί το 1871. Το 1886 ανατίθεται στον αρχιτέκτονα Ι. Τσιμάνη η εκπόνηση μελέτης και η καταμέτρηση του χώρου για την ίδρυση του δυτικού νεκροταφείου. Πρόκειται βέβαια για τον χώρο του νεκροταφείου της Αγίας Παρασκευής πάνω στην οδό Λαγκαδά. Οι Βούλγαροι της περιοχής αντιδρούν αλλά, τελικά, το 1892 η Φιλόπτωχος Αδελφότης καταφέρνει να της επιδικασθεί ο χώρος. Το 1893 γίνεται η περιτείχιση του κοιμητηρίου με δωρεά του Γρηγορίου Μαρασλή και της «μαντάμ Ταρσή». Το 1897 τίθεται ο θεμέλιος λίθος του ναού, τα εγκαίνια του οποίου κάνει «με πάσαν μεγαλοπρέπειαν» ο μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Αθανάσιος τον Απρίλιο του 1900. Στην τελετή κεντρικός ομιλητής είναι ο Πέτρος Παπαγεωργίου, ο οποίος αναφέρεται στο παρελθόν του χώρου και κάνει μνεία των επιτύμβιων στηλών που βρέθηκαν εκεί και μαρτυρούν ταφές από τα μακεδονικά ακόμη χρόνια. Η Κακουλίδου, αναφερόμενη σ' αυτό το απόσπασμα και σε άλλα σημεία του λόγου των εγκαινίων, καταλήγει στο συμπέρασμα





πως «κατά το 19ο αιώνα υπήρχε ακόμη σε χρήση —έστω και σε κακή κατάσταση— ένα δυτικό νεκροταφείο αντίστοιχο με το ανατολικό, όπως γινόταν από αρχαιοτάτων χρόνων στη Θεσσαλονίκη». Το παλαιότερο αυτό νεκροταφείο πρέπει να ήταν πολύ μεγαλύτερο σε έκταση από το τμήμα που τελικά περιτειχίσθηκε. Μια ενδιαφέρουσα διάσταση δίνει ο Νικόλαος Μέρτζος.

> *Η Αγία Παρασκευή είναι ανέκαθεν η προστάτιδα των Βλάχων, που την ονομάζουν St. Veneri και την ταυτίζουν με την αρχαία Θεά Αφροδίτη.* [...] *Εξάλλου, πλησιάζοντας τους καιρούς μας, στο παμπάλαιο αγίασμα της Αγίας Παρασκευής, έξω από την Λιταία πύλη των τειχών, η Φιλόπτωχος Αδελφότης Θεσσαλονίκης, που διοικούσαν Βλάχοι, ίδρυσε το 1900 τα Νεκροταφεία της Αγίας Παρασκευής. Τον πανηγυρικό λόγο των εγκαινίων μάλιστα εξεφώνησε Βλάχος: ο κορυφαίος φιλόλογος Πέτρος Παπαγεωργίου από το Κρούσοβο, που αναφέρθηκε διεξοδικά στα έως τότε αρχαιολογικά ευρήματα, ιδιαίτερα στις ενεπίγραφες επιτύμβιες στήλες οι οποίες μαρτυρούν σε συνέχεια ταφές στον ίδιο ακριβώς χώρο.*
> *Δεν είναι καθόλου τυχαία, λοιπόν, η (ουσιαστικά επαν-)ίδρυση των Νεκροταφείων στο αγίασμα της Αγίας Παρασκευής. Αντίθετα, φανερώνει τον μυχιαίτατο ειρμό της Ιστορίας που από τα πανάρχαια χρόνια τηρούμε οι λατινοφωνήσαντες αυτόχθονες Έλληνες, υποσυνείδητα ασφαλώς αλλά οπωσδήποτε ακολουθώντας συνειδητά τα βήματα της παράδοσής μας.*

(Ν. Ι. Μέρτζος, ***Οι Βλάχοι της Θεσσαλονίκης: Πρακτικά ημερίδας «Η Θεσσαλονίκη και οι Βλάχοι»***, Θεσσαλονίκη 22 Ιανουαρίου 2011)



Ανεβήκαμε πάλι ψηλά και βλέπουμε το νεκροταφείο της Αγίας Παρασκευής. Συνεχίζουμε στο ίδιο ύψος και πετάμε βορειοδυτικά. Πρώτα βλέπουμε τα συμμαχικά νεκροταφεία του Ζέιτενλικ και αμέσως μετά το στρατόπεδο Παύλου Μελά.

Αυτό που δεν κατάφεραν με την άφιξή τους τα συμμαχικά στρατεύματα, να επιλέξουν δηλαδή τον τόπο διαμονής τους, το πέτυχαν με τη λήξη του πολέμου για τους νεκρούς τους. Η ελληνική κυβέρνηση αγόρασε τη γη της οποίας κράτησε την κυριότητα και παραχώρησε στα ξένα κράτη την επικαρπία της και μόνο. Οι δαπάνες για τον ευπρεπισμό και τη συντήρηση των κοιμητηρίων βάρυναν τις ξένες κυβερνήσεις.

Τα κοιμητήρια των συμμάχων στο Ζέιτενλικ —η επιλογή της συγκεκριμένης τοποθεσίας πρέπει να σχετίζεται με την παρουσία, στον ίδιο χώρο, του καθολικού νεκροταφείου του Αγίου Βικεντίου του Παύλου— αναφέρονται από τους συγγραφείς με «ευσέβεια», με «πίκρα» και με «αγανάκτηση» για τις άδικες κατηγορίες περί αμάχων που συγκροτούσαν τον στρατό της Ανατολής. Οι πρώτες ταφές στον συγκεκριμένο χώρο έγιναν στα χρόνια της παρουσίας των συμμάχων στη Θεσσαλονίκη. Εκτός των καθολικών νεκροταφείων, σημαντικό ρόλο στην επιλογή της τοποθεσίας έπαιξε και η μετατροπή των γειτονικών κτιρίων των Λαζαριστών σε νοσοκομείο. Για τις ανάγκες της καλύτερης διευθέτησης του χώρου, το ελληνικό κράτος απαλλοτρίωνε γη για την επέκταση αυτών των νεκροταφείων, όπως έγινε το 1925 για το ιταλικό τμήμα των κοιμητηρίων του Ζέιτενλικ. Το σερβικό τμήμα «διαμορφώθηκε σ' ένα χρονικό διάστημα σχετικά σύντομο, από το 1933 έως το 1936, αν και η ιδέα, η εκπόνηση των σχεδίων και οι προεργασίες άρχισαν το 1926», το δε μνημείο που δεσπόζει στον χώρο φέρει ψηφιδωτά φτιαγμένα από την Ελένη Βοΐλα σε σχέδια του Αγήνορα Αστεριάδη.



Αρχιτέκτονες, γλύπτες, χωροτάκτες ακόμα και κηπουροί δούλευαν στα σχέδια. Δούλευαν στα γραφεία τους κοιτώντας χάρτες και τραβώντας γραμμές. Όλοι αυτοί όμως περίμεναν πρώτα να τελειώσει η αναγνώριση. Η αναγνώριση. Κοιμητήριο χωρίς τάφους, δεν γίνεται. Τάφοι χωρίς νεκρούς, δεν γίνεται. Θαμμένοι χωρίς σταυρό στο μνήμα τους, δεν γίνεται. Σταυρός χωρίς όνομα, δεν γίνεται. Αυτό το γνώριζαν καλά οι κυβερνήτες του γειτονικού λαού και έδωσαν την εντολή. –Να ξεθαφτούν και να αναγνωριστούν οι προχειροθαμμένοι. Οι νέοι τάφοι θα φιλοξενήσουν στρατιώτες με όνομα και συγγενείς όχι πτώματα ανώνυμα.

Ο ηλικιωμένος στρατιώτης που επέζησε του μεγάλου πολέμου δεν φανταζόταν πως αυτός ήταν ο εκλεκτός. Αυτός και οι απόγονοί του δεν θα τελείωναν ποτέ με τον πόλεμο. Σ' αυτούς ανατέθηκε η αναγνώριση των πτωμάτων και η φροντίδα των νεκρών. Αυτοί ανακάτεψαν τα χώματα, πήραν στην αγκαλιά τους τα κόκαλα, τους έδωσαν πίσω τα ονόματά τους και τα έβαλαν σε νέους τάφους με την βαριά υπόσχεση να μην τους αφήσουν να χορταριάσουν ποτέ. Αυτοί ήταν που άκουγαν τις ιστορίες απ' τα χώματα, τις έκαναν μαρμάρινους σταυρούς και τους κρατούσαν πάντα καθαρούς για τους προσκυνητές. Κάθε σταυρός σ' αυτό το κοιμητήρι και μια αγκαλιά κόκαλα. Κάθε αγκαλιά και μια ιστορία. Ιστορίες πολέμου, ιστορίες αγάπης, τραγούδια, μοιρολόγια, γέλια, κλάματα γίνονται φύλλα και πέφτουν από τα δέντρα στο χώμα και τα μαζεύουν ευλαβικά οι φύλακες. Εδώ και τρεις γενιές. Κάθε γενιά και ένας φύλακας.

Λεωφορεία φέρνουν επισκέπτες στην μεγάλη πόλη τα Σαββατοκύριακα. Ο κεντρικός δρόμος της πόλης και τα εμπορικά που στήθηκαν στην δυτική της είσοδο κάνουν χρυσές δουλειές με τους γείτονες. Κάθε φορά που μια αναταραχή ξεσπάει στα Βαλκάνια οι πρώτοι που σταυροκοπιούνται είναι οι έμποροι κι οι μαγαζάτορες αυτού του δρόμου. Μα ποτέ το ταξίδι των γειτόνων δεν τελειώνει στα μαγαζιά και στην αγορά. Για πάρα πολλούς συνεχίζεται προς τα βορειοδυτικά της πόλης. Κατά μήκος του πανάρχαιου δρόμου. Στα κοιμητήρια του Πρώτου Μεγάλου Πολέμου. Τότε είναι που κάποια ονόματα, χαραγμένα σε μαρμάρινους σταυρούς φωτίζονται, αποκτούν αισθήσεις και γεύονται όλη τη μυρωδιά και την φρεσκάδα των λουλουδιών

που αφήνουν οι επισκέπτες τρυφερά στους τάφους. Οι επισκέπτες που κρατάνε το νήμα που τους συνδέει με το παρελθόν. Τα χρώματα και τα είδη των λουλουδιών το άρωμα και η ποσότητά τους. Τα ίχνη στο χώμα από πασούμια, τακούνια, σκαρπίνια, πάνινα. Οι στάχτες από τα τσιγάρα. Όλα διηγούνται ιστορίες. Βουβά, σιωπηλά. Με κατάνυξη. Ιστορίες που αφορούν άλλους. Ο χρόνος που πέρασε είναι πολύς. Αυτοί που υπέφεραν από τον θάνατο του στρατιώτη δεν ζούνε πια. Η συντριβή η δική τους έγινε ευλάβεια στα παιδιά τους. Η μνήμη δένεται με την συνήθεια. Φωτίζονται τα ονόματα στα μάρμαρα όπως φωτίζονταν το πρόσωπο του πρώτου φύλακα κάθε φορά που κατάφερνε να συνταιριάξει όνομα και κόκαλα σταυρό και ιστορία. Τότε οι ιστορίες βγαίνανε από τα χώματα. Σε ταυτότητες, σημειώματα, φωτογραφίες, ταμπακέρες, ρούχα, σταυρουδάκια και χαϊμαλιά. Τώρα οι ιστορίες ακουμπάνε στα χώματα. Σαν λουλούδια, σαν χνάρια, σαν στάχτες. Γι' αυτό ο φύλακας αφήνει τον τάφο να γιορτάσει λίγες μέρες. Έπειτα παίρνει τα άνθη και τα αποθέτει στο μνημείο. Σκουπίζει τα χώματα. Τα ονόματα γίνονται πάλι σκαλίσματα στην πέτρα. Οι σταυροί γίνονται πάλι όλοι ίδιοι, ταξινομημένοι, απρόσωποι, άσπροι, μάρμαρο.
Μα το φως τους δεν χάνεται. Δίνει λάμψη στις ψηφίδες που έστρωσε με γνώση και τέχνη το ζευγάρι από την πρωτεύουσα και λάμπουν οι άγιοι και οι άγγελοι στα συμμαχικά κοιμητήρια πλάι στον πανάρχαιο δρόμο.

(Σπύρος Λαζαρίδης, «Οι φύλακες», περ. *Δυτικώς*, Άνω Ηλιούπολη Θεσσαλονίκης, Καλοκαίρι 2003)



Στη συμβολή της οδού Λαγκαδά με την περιφερειακή βρίσκεται μια τούμπα. Είναι το πιο ορατό σημείο αρχαιολογικού ενδιαφέροντος. Κοντά του βρέθηκαν τάφοι από τη νεολιθική έως και την ελληνιστική εποχή. Αξιοσημείωτο είναι πως από το 1910 χρονολογείται εκείνη η τομή που δεσπόζει στις φωτογραφίες και υπάρχει μέχρι σήμερα. Είναι η τομή που έκανε ο Έλληνας αρχαιολόγος Μακρίδης Μπέης καθώς αναζητούσε μακεδονικό τάφο. Τέτοιος τάφος βρέθηκε αρκετά πιο πάνω στην οδό Λαγκαδά, κοντά στο Δερβένι. Κοντά του είναι το εκτεταμένο νεκροταφείο που έδωσε εκπληκτικά ευρήματα, μεταξύ των οποίων και ο περίφημος κρατήρας του Δερβενίου. Αντί λοιπόν άλλης εικόνας, επιλέγω να κλείσω την παρουσίαση αυτή με ένα έργο Αμπελοκηπιώτη λαϊκού καλλιτέχνη, ο οποίος πήρε τον κρατήρα του Δερβενίου, απομόνωσε τις μορφές που τον περιβάλλουν, τους έδωσε και τις τρεις τους διαστάσεις, τους ξεκόλλησε από τα τοιχώματα, δεν δίστασε ακόμα να μετατρέψει τον αυλό ενός αυλητή σε τσαμπούνα. Θανάσης Μαργαρίτης.

Μια πρώτη μορφή διαβάστηκε την Τετάρτη 30 Μαΐου 2012, στο ΚΙΑΘ ■



της **ΠΕΛΑΓΙΑΣ ΑΣΤΡΕΙΝΙΔΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Κοινωνικό τοπίο - περίπλοκες αλλαγές στον αστικό χώρο της Θεσσαλονίκης

Το γνωστικό αντικείμενο των αναπλάσεων του αστικού δημόσιου χώρου ανανεώθηκε τις τελευταίες δεκαετίες με νέες προσεγγίσεις, στην προσπάθειά του να αντιμετωπίσει τις παλαιότερες "αναπτυξιακές" πολιτικές, που κυρίως στόχευαν στις αναπλάσεις του δημόσιου χώρου. Οι αναπλάσεις αυτές στηρίχθηκαν συχνά σε αμφίβολες αρχιτεκτονικές προτάσεις διαχείρισης, που είχαν σκοπό τη μεγιστοποίηση του κέρδους και απέβλεπαν στην εξάλειψη των αντιθέσεων και των διαφορών στον αστικό χώρο.

Στο πλαίσιο του προγράμματος έρευνας για την ***πόλη κοινός πόρος*** (2010-2011), μέλη της ομάδας sarcha[1] κατέγραψαν, αναπτύσσοντας μια πρότυπη μεθοδολογία, τη συσσώρευση αστικών πόρων στην περιοχή του Γερανίου στην Αθήνα. Μέλη της ομάδας στη Θεσσαλονίκη,[2] μετά τη συνάντηση του Δεκεμβρίου 2011 στο δημαρχείο της πόλης, επέλεξαν να εργαστούν εθελοντικά στην περιοχή που περικλείεται από τις οδούς Εγνατία, Ίωνος Δραγούμη, Ολύμπου, Χαλκέων και Μακεδονικής Αμύνης. Η έρευνα αφορά και σ' αυτήν την περίπτωση τη συστηματική καταγραφή των ανθρώπινων, υλικών και φυσικών πόρων στην περιοχή. Η περιοχή επιλέχθηκε μετά από τις περιηγήσεις στον χώρο που πραγματοποιήθηκαν σε διαφορετικές ώρες και ημέρες. Πρόκειται για μια περιοχή του κέντρου της Θεσσαλονίκης που άλλοτε σηματοδοτούσε έναν σημαντικό εμπορικό πυρήνα (Βενιζέλου) και ταυτόχρονα αποτελούσε ζώνη κατοικίας.

Περιοχή έρευνας - ανθρωπολογία του δημόσιου χώρου

Στο μακρινό 2003, σε ένα αφιέρωμα για τον δημόσιο χώρο, ο επιμελητής του περιοδικού ***Αρχιτεκτονικά Θέματα*** σημείωνε ότι «οι ευρωπαϊκές πόλεις, αθόρυβα και συστηματικά, επιστρέφουν στις πλατείες, τους δρόμους και τα πάρκα τους».[3] Δεν συνέβη το ίδιο και στην ελληνική πόλη, όπου ο θεωρητικός και πρακτικός λόγος για την ελληνική πόλη παρέμεινε μετέωρος. Η περιοχή της έρευνάς μας έχει την τύχη να περιβάλλεται από μεγάλους ανοιχτούς δημόσιους χώρους: την αρχαία αγορά, την παλιά πλατεία Διοικητηρίου, τον υπαίθριο χώρο γύρω από το τέμενος Hamza Bey (Αλκαζάρ), την αγορά του Μπιτ Παζάρ. Τη δεκαετία του 1990 η τοπική αυτοδιοίκηση στρέφει την προσοχή της στον δημόσιο χώρο. Η χαρακτηριστική πλατεία Διοικητηρίου, ένας κεντρικός ανοικτός δημόσιος χώρος, εξαφανίζεται και η αρχαιολογική ανασκαφή, κρυμμένη πίσω από βανδαλισμένες λαμαρίνες εργοταξίου, διαμορφώνει όχι μόνο την εχθρότητα των περιοίκων αλλά και την καταστροφή των μικρών επιχειρήσεων, αφήνοντας πίσω της τα ερείπια ενός ανοίκειου χώρου για όλους τους πολίτες.

1. Η sarcha είναι αστική, μη κερδοσκοπική εταιρεία, που ιδρύθηκε το 2006 στην Ελλάδα με σκοπό την προώθηση έρευνας, καινοτόμων πρωτοβουλιών και ενεργειών που αφορούν την κατανόηση της αρχιτεκτονικής στο συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον της καθημερινής διαβίωσης στην πόλη.
2. Η ομάδα αποτελείται από τους αρχιτέκτονες Πελαγία Αστρεινίδου, Ζωή Γεωργίου, Όλγα Γκούμα, Παρασκευή Κούρτη, Παρασκευή Παπασωτηρίου, Ειρήνη Ωραιοπούλου και τους κοινωνικούς ανθρωπολόγους Μιλτιάδη Ζερμπούλη και Ξανθή Παρλάνη.
3. Πάνος Δραγώνας, «Χρονικό», ***Αρχιτεκτονικά Θέματα***, 3, 2003, σ. 10.
4. Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, ***Μητέρα Θεσσαλονίκη***, Κέδρος 1970.
5. Η ομάδα είναι ανοιχτή για όσους επιθυμούν να εργαστούν και φυσικά δεν αφορά μόνο αρχιτέκτονες και κοινωνικούς ανθρωπολόγους, αλλά και πολεοδόμους, ιστορικούς, οικονομολόγους και πολλές άλλες ειδικότητες.

Σήμερα, δύο δεκαετίες αργότερα, σε συνθήκες οικονομικής κρίσης, το κομμάτι της πόλης που περιγράψαμε παραπάνω κρύβεται για άλλη μια φορά από τις βανδαλισμένες λαμαρίνες των εργοταξίων του μετρό (στάση Βενιζέλου) και των εργασιών αποκατάστασης του Hamza Bey. Το άδειο Καραβάν σαράι συμπληρώνει την απειλητική εικόνα της εγκατάλειψης. Από τις οδούς Εγνατία και Βενιζέλου η πρόσβαση είναι σχεδόν αδύνατη για τον πεζό, που θα χρειαστεί κουράγιο για να προχωρήσει μαζί με τα λεωφορεία και τα αυτοκίνητα στο εσωτερικό της περιοχής. Μέσα στους τόπους όμως οι άνθρωποι μαθαίνουν να ζουν και να δημιουργούν ευκαιρίες. Η αγορά του Μπιτ Παζάρ, με το παράνομο εμπόριο των ρομά από τη Βουλγαρία, ένας μεταβαλλόμενος πλυθυσμός χωρίς ταυτότητα που πηγαινοέρχεται καθημερινά από τα σύνορα, διακινώντας συνήθως κλεμμένα προϊόντα, οι νόμιμοι ελάχιστοι παλαιωπώλες, οι παλιατζήδες (όχι φυσικά όλοι) που προσφέρουν προστασία στους ρομά (στοιχεία από τις συνεντεύξεις του Μιλτιάδη Ζερμπούλη), η συνέντευξη του πληροφορητή Μάνου, στην οδό Ρεμπέλου, που μας παραπέμπει στον Πεντζίκη, είναι όλα στοιχεία ενός βιωμένου χώρου. Είναι η βιωματική πόλη που τόσο εύστοχα μας περιγράφει ο Πεντζίκης στο ***Μητέρα Θεσσαλονίκη***:

«Σε διαφορετικα επίπεδα ο χρόνος χρησιμοποιεί ένα και το αυτό ακίνητο, που αν δεν είναι βέβαιο πως αρχικά ήταν ναός, ακολούθως έγινε τζαμί, καφενείο, φαρμακείο, τηλεφωνικό κέντρο, αποθήκη καπνών, εστιατόριο, γραφείο, καμπαρέ και κινηματογράφος. Η τελευταία μου φράση νομίζω ότι υπαινίσσεται καθαρά το οίκημα όπου στεγάζεται το “Αλκαζάρ” μπροστά από το Καραβάν σαράι, όπου η ανάγκη επέβαλε πυκνή συγκατοίκηση πλήθους.»[4]

Οι πληροφορητές των συνεντεύξεων δεν μεταφέρουν φυσικά μόνο τη νοσταλγία του οριστικά χαμένου παρελθόντος· αντίθετα, καταγράφουν τη σημερινή μεταβαλλόμενη πόλη στην περιοχή. Η μετακίνηση ανθρώπων και εμπορευμάτων από τη Γεωργία έχει δημιουργήσει τα στέκια στη περιοχή, την επικοινωνία του εδώ και εκεί. Οι συγκρουσιακές σχέσεις, οι ανομίες, οι φόβοι των πολιτικών προσφύγων στο κέντρο υποδοχής προσφύγων, οι ***Νεωτερισμοί*** στη Βενιζέλου, τα καφέ πίσω από το καραβανσαράι που καταρρέει και ο ΟΚΑΝΑ, τα ουζερί που κατακλύζουν τον υπαίθριο χώρο του Μπιτ Παζάρ τα βράδια, αλλάζοντας δραματικά την εικόνα της αγοράς με τα σεντόνια και τα εμπορεύματα το πρωί και τα τραπέζια το βράδυ, αποτελούν μέρος της καθημερινής πραγματικότητας. Μία ετεροτοπία της καθημερινότητας στη πόλη μας.

Το καθημερινό τοπίο της πόλης κινείται και μεταβάλλεται, είναι ένα πολυσήμαντο “αρχείο” κοινωνικής εμπειρίας, βιωμάτων, κατοίκων, επαγγελματιών, εθνοτήτων και θρησκειών. Με άλλα λόγια, οι συγκρούσεις και οι αντιθέσεις συμβαίνουν στον χώρο, και κατόπιν μεταφράζονται σε διεκδικήσεις του ίδιου του χώρου, κατακερματισμούς ή ακόμη και αποκλεισμούς. Το σημαντικότερο όμως όλων είναι ότι στην περιοχή διατηρείται η ζώνη κατοικίας. Οι παλιοί κάτοικοι συνυπάρχουν με τους νεότερους που εγκαθίστανται στην περιοχή. Την επιλέγουν επειδή βρίσκεται στο κέντρο, αλλά κυρίως επειδή διατηρεί την εικόνα μιας καλά οργανωμένης γειτονιάς, με τα μανάβικα, τα μπακάλικα, τα πρατήρια άρτου και όλη την ποικιλία των καταστημάτων που συνθέτουν την τόσο οικεία εικόνα μιας γειτονιάς.

Σήμερα η αστική πραγματικότητα, ο δημόσιος χώρος στην πόλη μας, κατά κοινή διαπίστωση βρίσκεται σε αληθινή κρίση. Οι αστικοί σχεδιασμοί που περιορίζονται στην αναβάθμιση αποκλειστικά δρόμων, πεζοδρομήσεων και αστικού εξοπλισμού δεν επαρκούν για τις περιοχές της πόλης με την πολυπλοκότητα των φαινομένων που περιγράψαμε. Ο αναστοχασμός στην πρακτική του αστικού σχεδιασμού μέσα από τα βιώματα των κατοίκων κρίνεται απαραίτητος τις τελευταίες δεκαετίες στην ευρωπαϊκή πόλη. Νέοι, διαφορετικοί τρόποι σκέψης, η εφήμερη αρχιτεκτονική, νέες διαδικασίες ερμηνείας των ανθρώπινων εμπειριών με έμφαση στην καθημερινή κοινή εμπειρία και κοινωνική επαφή, αποτελούν το κεντρικό σημείο για τα ιστορικά κέντρα των πόλεων.

Η καταγραφή των υλικών, ανθρώπινων και φυσικών πόρων την οποία επιχειρεί η ομάδα στην περιοχή αναδεικνύει ένα πλούσιο αρχιτεκτονικό απόθεμα κτιρίων art deco, αλλά και των γνωστών πολυκατοικιών της δεκαετίας του '70 και μεταγενέστερα. Οι καλυμμένοι ακάλυπτοι και γενικότερα οι κάθε είδους πολεοδομικές παραβάσεις αποτελούν παρανομίες που δυσχεραίνουν τις επιθυμητές λύσεις. Η καταγραφή των ανθρώπινων πόρων, οι επαγγελματικές δραστηριότητες, η κατοικία, οδηγούν αναπόφευκτα στην κατανόηση της εισροής ανθρώπων και αγαθών (Μπιτ Παζάρ και γραφεία ταξιδίων των Γεωργιανών).

Η εθελοντική μελέτη των αρχιτεκτόνων και ανθρωπολόγων στην περιοχή[5] δεν έχει σκοπό να καταγράψει την “απώλεια” του δημόσιου χώρου αλλά, αντίθετα, προσπαθεί να τονίσει την αισιοδοξία, την προσπάθεια να βρεθούν λύσεις μέσα σε αυτήν τη δύσκολη οικονομική συγκυρία. Η αισιοδοξία αναδύεται μέσα από τις συνεντεύξεις, την επαφή με τους ανθρώπους και το υλικό που συγκεντρώνεται. Οι “ρωγμές” υπάρχουν, οι φωνές των κατοίκων «πείτε μας τι να κάνουμε, πώς να βοηθήσουμε τη γειτονιά μας» δεν πρέπει να χαθούν· αντίθετα, πρέπει να τις αφουγκραστούμε και να τις αξιοποιήσουμε. Η κοινωνική στροφή στον αστικό σχεδιασμό, που παρατηρείται στις ευρωπαϊκές πόλεις, δεν πρέπει να μας αφήσει αδιάφορους. Το υλικό που συγκεντρώνεται δεν πρέπει να πάει χαμένο... ■

του **ΜΙΛΤΙΑΔΗ ΖΕΡΜΠΟΥΛΗ**
Υποψ. Δρ. Πολιτικής Ανθρωπολογίας
Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Ανθρωπολογία και αστικός σχεδιασμός

Είναι οχτώ του Απρίλη, στο καφωδείο «Το Ελληνικόν», στην οδό Ιουστινιανού αριθ. 3, η ανθρωπολογία συναντά την αρχιτεκτονική σε μια προσπάθεια να βρεθεί λύση για μια περιοχή μεγάλου ενδιαφέροντος που μοιάζει να εγκαταλείπεται και να ερημώνει, να αποτελεί αφήγηση και ιστορία, ενώ έδειχνε να διεκδικεί δυναμικά το μέλλον. Στο επίκεντρο της συνάντησης αυτής βρίσκεται η πόλη ως ολότητα, οι άνθρωποι και οι χώροι της· πιο συγκεκριμένα: η μεταξύ τους σχέση, η οποία φαίνεται να αλλάζει στην πάροδο του χρόνου. Η αλλαγή αυτή εγγράφεται παντού, τόσο στον χώρο όσο και στους ανθρώπους που τον διεκδικούν κατοικώντας τον. Η ανθρωπολογία, με τη βοήθεια των ερευνητικών και μεθοδολογικών της εργαλείων, είναι σε θέση να βοηθήσει την αρχιτεκτονική, ανοίγοντάς της τον πολύτιμο δρόμο προς την προσέγγιση και την κατανόηση της πολυπλοκότητας που χαρακτηρίζει τον τρόπο με τον οποίο οι χωρικές υλικότητες και ο ίδιος ο χώρος διαλέγονται με τις ανθρώπινες εμπειρίες και τη συλλογική και ατομική τους μνήμη.[1] Άλλωστε, είναι γνωστό ότι ένας λάθος σχεδιασμός του χώρου μπορεί να επηρεάσει δραματικά την καθημερινότητα των ομάδων αλλά και τον ατόμων που τον μοιράζονται, επιβάλλοντας έναν νέο τρόπο ζωής, μια διαφορετική αισθητική, ακρωτηριάζοντας τη μνήμη και τη συνέχιση μιας υπάρχουσας χωρικής οργάνωσης.[2] Η ανθρωπολογία, έχοντας τον τρόπο να κατανοεί τον κάθε πολιτισμό αποκωδικοποιώντας τη δομή, τις αρχές και τα σύμβολα στα οποία αυτός συνίσταται, μπορεί να βοηθήσει την αρχιτεκτονική και τις άλλες επιστήμες του χώρου, αποδομώντας τα συστήματα και τα προϋπάρχοντα γνωσιακά σχήματα που είναι συνδεδεμένα με τις αξίες, τους τρόπους ζωής, τις ιδέες, το κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο των συλλογικών και ατομικών υποκειμένων που παράγουν και ανα-διαμορφώνουν τον χώρο. Η αρχιτεκτονική, προκειμένου να σχεδιάσει την αναδιάταξη και την ανάπλαση του χώρου, είναι απαραίτητο να λάβει υπόψη της την αμφίδρομη σχέση μεταξύ κοινωνικού και χωρικού[3] και να κατανοήσει το παλίμψηστο ενός χώρου.[4] Προσεγγίζοντας τον χώρο κοινωνικά, προσπαθώντας δηλαδή να κατανοήσει κανείς τα διαφορετικά στρώματα ιστορίας και μνήμης και τους τρόπους που αυτά βιώθηκαν χωρικά, υπάρχει η δυνατότητα ενός «κοινωνικού σχεδιασμού», που το αποτέλεσμά του θα είναι σε θέση να συνομιλήσει και να αλληλεπιδράσει με τον ίδιο τον χώρο και τα άτομα που τον διεκδικούν και τον ελέγχουν.

1. Rapoport, A. (2002) "Spatial Organization and the build environment". In Ingold, T. (ed.). ***Companion Encyclopedia of Anthropology***, Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge
2. *Ό.π.*, σελ.496
3. Lefevre, H. (2005) [1974] ***The Production of Space*** (μετ.: Donald Nicholson-Smith), Οξφόρδη, Μάλντεν, Βικτώρια: Blackwell
4. Σπυροπούλου, Α. (2006) «Παλίμψηστη πόλη: Όψεις της Αθήνας στη λογοτεχνία του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα». Στο Σταυρίδης Στ. (επιμ.) ***Μνήμη και εμπειρία του χώρου***, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
5. Γιαννακόπουλος, Κ. - Γιαννιτσιώτης, Γ. (2010) «Εισαγωγή: Εξουσία, αντίσταση και χωρικές υλικότητες». Στο Γιαννακόπουλος, Κ. - Γιαννιτσιώτης, Γ. (επιμ.), ***Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού***, Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Στην επιτόπια έρευνα συνεργάζομαι με την ανθρωπολόγο Ξανθή Παρλάνη, με την οποία μοιράζομαι τις ίδιες ανησυχίες για τον χώρο και τις νοηματοδοτήσεις που αποδίδονται σ' αυτόν, εμποδίζοντας την απρόσκοπτη επικοινωνία και τη διαπερατή —χωρίς περιορισμούς και εμπόδια— χρήση και πρόσληψή του τόσο από εκείνους που ζουν στον χώρο όσο και από εκείνους που τον επισκέπτονται. Αυτό που μας ενδιέφερε εξαρχής, μπαίνοντας στο πεδίο, ήταν να αντιληφθούμε το πώς διαλέγονται χωρικά σημαντικά τοπόσημα, τα οποία, ενώ αποτελούν ένα ήδη χτισμένο περιβάλλον, φυσική έκφραση χωρικών οργανώσεων διαφορετικών στον χρόνο πολιτισμικών εφορμήσεων, καλούνται σήμερα να "ενσωματωθούν" και να λειτουργήσουν στο πλαίσιο μια νέας χωρικής οργάνωσης, που εμφορείται από διαφορετικές αξίες και πρότυπα. Για τις ανάγκες της ανθρωπολογικής έρευνας, και ακριβώς επειδή στο πεδίο εργαζόμαστε δύο ανθρωπολόγοι, αποφασίστηκε η επιλογή ενός ενιαίου ερωτηματολογίου με ανοιχτού τύπου ερωτήσεις, οι οποίες θα έδιναν την αφορμή για μια περαιτέρω συζήτηση για την αμφίδρομη σχέση χωρικών υλικοτήτων και ανθρώπινων όντων. Το ερωτηματολόγιο συντάχθηκε με γνώμονα το ενδιαφέρον της παρούσας έρευνας για τον βιωμένο χώρο και πώς το βίωμα και η εμπειρία που παράγεται και τελικά εγγράφεται σ' αυτόν διαμορφώνει και καθορίζει τον τρόπο πρόσληψης και θέασης της εκάστοτε χωρικής πραγματικότητας, η οποία τελικά αποτυπώνεται και υλικά με τη μορφή χωρικών σημειώσεων που λειτουργούν ως ενδείκτες σχετικά με τον έλεγχο του χώρου, τη σημασία του, τις αρχές που τον διέπουν, το παρελθόν και το μέλλον του. Συνάμα, προκειμένου να ενθαρρυνθεί η ενεργή συμμετοχή των διαβιούντων στην περιοχή που μελετάμε στο πλαίσιο της εφαρμοσμένης ανθρωπολογίας αλλά και με γνώμονα την αρχή της ενδεχομενικότητας που θέλει τον χώρο να «μην είναι κλειστός και προκαθορισμένος, αλλά σε διαρκή διαδικασία γίγνεσθαι»,[5] το ερωτηματολόγιο προέτρεπε τους πληροφορητές να στοχαστούν το μέλλον της περιοχής τους και να προτείνουν αλλαγές και βελτιώσεις οι οποίες θα βοηθούσαν τους αρχιτέκτονες να μετέχουν στην «ενδεχόμενη» αλλαγή - επανανοηματοδότηση των κοινωνικών σχέσεων της παραγωγής και κατ' επέκταση στην αναδιάρθρωση του χώρου ως φυσικής έκφρασης της νέας συλλογικότητας.

Να τα βλέπει κάποιος ωραία έτσι και γραφικά και ρομαντικά τα πράγματα είναι πάρα πολύ ωραίο, αλλά στη πράξη δεν έχει καμιά σχέση το



(από την σελίδα http://antiques-thes.gr του σωματείου παλαιοπωλών Καταστηματαρχών Θεσσαλονίκης) «Μπιτ Παζάρ τότε» «[...] Ο χώρος αυτός είχε συγκεκριμένα όρια, και όρια λόγου, δηλαδή έβγαζες τα πράγματα σου κτλ. Ο καθένας σεβόταν τον διπλανό του. Μετά εμπλακήκανε κάποιοι ως γαμπροί, ως κληρονόμοι και άρχισε η μάχη των παλιών με τους καινούργιους [...].» (μαρτυρία καταστηματάρχη οδ. Τοσίτσα)



Μπιτ Παζάρ τώρα: «[...] το πρόβλημα αυτό που δεν το βλέπουμε, είναι πάρα πολύ μεγάλο πρόβλημα, είναι όλες αυτές οι ορδές των ρακένδυτων [...] έρχονται καθημερινά, μένουν εδώ, έρχονται με λεωφορεία. Έρχονται με δικά τους, έρχονται κατά μεγάλες παρέες [...] ψάχνουνε τους κάδους [...] και τα πουλάνε» (μαρτυρία καταστηματάρχη οδ. Βενιζέλου) «[...] Υπάρχουν κάποιοι που έχουν ωραία περιποιημένα μαγαζιά και βιτρίνες. Υπάρχουν και κάποιοι άλλοι [...] που είναι λίγο περίεργοι που κλέβουν δεξιά αριστερά και μπορεί να τα φέρουν εδώ [...]» (μαρτυρία καταστηματάρχη οδ. Τοσίτσα)





«Εδώ τίθεται ζήτημα επιβίωσης, το απόγευμα τον χειμώνα, που νύχτωνε 3.30 και 4.30 η ώρα, κινδύνευα εγώ. [...] Η φίλη μου που είχε υποστεί ληστεία πέρσι τον Απρίλιο την κλειδώνει, τρεις η ώρα το μεσημέρι, η κοπέλα που έχει τα χαρτικά, γιατί την έβαλε [...] το πιστόλι στον κρόταφο και δε μπορεί να το ξεπεράσει» (μαρτυρία καταστηματάρχη οδ. Βενιζέλου)



«[…] αλλά ξέρεις τι έχω παρατηρήσει δυστυχώς τώρα τελευταία, τα λεφτά αλλάξανε χέρια και αυτοί που ήταν η πελατεία μου έχει δυσκολίες […]» (μαρτυρία καταστηματάρχη οδ. Βενιζέλου)



«[…] θυμάμαι πελάτισσες που με έπαιρναν και μου έλεγαν πού να ρθούμε Κούλα εκεί, που να στρίψω και πού να παρκάρω, φεύγει το Δημαρχείο, αυξήθηκε η εγκληματικότητα […]»

ένα με το άλλο. Πώς θα αισθανόσουν αν περνούσες κάτω από εκεί και σου ερχόταν ένα κομμάτι σουβάς, τσιμέντο, στα καλά του καθουμένου, τι θα 'κανες; Θα 'λεγες «τι ωραία, να μείνει αυτό»;

Το Καραβάν-σαράι και το Χαμτζά Μπέη, το αποτέλεσμα της "μη σχέσης".

Η μνήμη του βιωμένου χώρου μπορεί να επανανοηματοδοτήσει και να αποκαταστήσει τη χαμένη σχέση μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων, να εξηγήσει τις αρνητικές ή θετικές αλλαγές που εγγράφονται σ' αυτόν και βιώνονται εκατέρωθεν στο πλαίσιο της λατουριανής συλλογικότητας (Ré-publique)[6] ως αποτέλεσμα της συνεχούς εξέλιξης και διαφοροποίησης των κατά καιρούς όρων συνύπαρξης, και να προτείνει λύσεις για μια παραγωγική και συνετή οργάνωση του χώρου, εγκαινιάζοντας τη νέα εποχή με σεβασμό στις αναφορές του παρελθόντος. Ιδιαίτερη και μακρόχρονη είναι η σχέση του πληροφορητή μας με τον χώρο που μελετάμε. Ο Μάνος θυμάται να έρχεται με τη μητέρα του στο μαγαζί που δούλευαν ο παππούς με τον πατέρα του, θυμάται το «Αλκαζάρ», έτσι θέλει να το αποκαλεί, το όνομα «Χαμτζά Μπέη» δεν αποτελεί μέρος της παιδικής του ανάμνησης και της ενήλικης σχέσης του με το μνημείο. Η ιστορική του ονομασία τού είναι σχεδόν άγνωστη, καθώς το τοπόσημο των παιδικών του χρόνων με τις ταβέρνες, το περίπτερο της Καμπούρας, τα παπουτσάδικα και τον κινηματογράφο ήταν γνωστό ως «Αλκαζάρ». Για τον Μάνο, αυτό που οφείλει κανείς να διαφυλάξει αναστηλώνοντας το μνημείο είναι οι ιστορίες και οι εμπειρίες εκείνων που έζησαν και εργάστηκαν εντός του. Ο Μάνος φοβάται τη μετατροπή του σε μουσείο, καθώς πιστεύει πως θα γίνει κι αυτό ένας ακόμα νεκρός χώρος, επισκέψιμος μόνο από εκείνους που ενδιαφέρονται για την ιστορική χρήση του μνημείου, τη Χάφσα Χατούν και τον τότε διοικητή της πόλης Χαμτζά. Ο πληροφορητής μας πιστεύει πως τα μνημεία πρέπει να ζουν, και ζωή σημαίνει αυτό που ήταν το «Αλκαζάρ» σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα.

Μου έκανε εντύπωση η λεπτομερειακή περιγραφή της κάθε γωνιάς του μνημείου, συνδεδεμένη με μια ιστορία ζωής, που όλες μαζί συνέθεταν το παζλ της ιστορίας των καταστηματαρχών της Ρεμπέλου από τον Μεσοπόλεμο μέχρι και σήμερα, που το μνημείο είναι για πρώτη φορά μετά από χρόνια "νεκρό".

[…] *Δεν ήταν έτσι, έτσι έγινε κάποια στιγμή αργότερα. Στην αρχή έπαιζε ωραίες τούρκικες ταινίες που τις βλέπαμε, λαϊκό σινεμά. Μετά το '70, ίσως αρχές '80, πορνό* […]. *Όχι, δεν είχε πορνό, ξες τι γινόταν εκεί; Παίζανε τζόντες, οι τζόντες δεν είναι το πορνό, έπαιζε ας πούμε μια τούρκικη ταινία. Εκεί που*

6. Latour,B. (2005), *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Νέα Υόρκη: Oxford University Press

έβαζε τα γουεστερν κτλ. έβαζε για τρία λεπτά πορνό, αυτό ήταν τζόντα, κατάλαβες; Ήταν τζόντα στην ταινία. Ήταν ένα σινεμά [...]. [...] *ζούσε το πράγμα αυτό, τώρα τι είναι; Και εάν το φτιάξουμε, τι έγινε; Αυτό το πράγμα ζούσε, έμπαινες μέσα και έβλεπες μια αίθουσα βαμμένη με λαδομπογιά, λαϊκή, τέλεια, εκπληκτικά τέλεια, είχε μια διχρωμία κρεμ με μπορντό, με τις ροζέτες τονισμένες και με τις γωνίες τονισμένες, ήταν ένα πράγμα που ζούσε, το εντευκτήριο του «Σαραφίδη» που ήταν πλάι, το οποίο ζούσε, δηλαδή έμπαινες μέσα και το έβλεπες, καθόσουν και το χαιρόσουν. Το να γίνει μια αίθουσα, όπως έγινε το λουτρό ταβέρνα, που πια δεν περνάει τίποτα από κει πέρα μέσα, πρέπει να είσαι εσύ που είναι το ενδιαφέρον σου αυτό για να πάω να δω αυτό το πράγμα. Εγώ δεν πάω, ενώ όταν το λουτρό ήταν ταβέρνα, πήγαινα και το ζούσα αυτό το πράγμα. Το να αναστηλωθεί και να έχει επισκεψιμότητα, δηλαδή να πηγαίνει ο κόσμος να το χαίρεται, είναι άλλο από το να γίνει μια βιβλιοθήκη ή ξέρω 'γω να βάλουν ένα ρούχο που φορούσε ο πασάς ή η χανούμ* [...]. *Να σου πω κάτι ακόμα: στο «Αλκαζάρ», εγώ «Αλκαζάρ» θα στο λέω* [.....].[7]

Η μνήμη του πληροφορητή μας, η οποία εντοπίζεται και περιγράφεται χωρικά, είναι εκείνη που τον κάνει να νιώθει την περιοχή αυτή δική του, απόλυτα συνδεδεμένη με την ίδια του την ύπαρξη.

[....] *υπήρχε μια ταβέρνα, ήταν ταβέρνα και μετά έγινε καφενείο. Στον δρόμο τον δικό μας ήταν στη γωνία του Καρπούζα το καφενείο, ήταν το καφενείο του κυρ-Γιάννη, ήταν και ο Δαλαμάγκας, που λέει και στα μπουζούκια του Δαλαμάγκα* [...], *ήταν στη γωνία την άλλη άλλα δύο καφενεία* [...]. *Μπροστά ήταν το φαρμακείο του Ελιόν, πλάι, επί της Εγνατίας, ήταν η είσοδος για το εντευκτήριο του Σαραφίδη, μπιλιάρδα, καφενεία και τέτοια, και από την πίσω τη μεριά, αρχικά κολλητά στο κτίριο, ήταν το περίπτερο της Μαρίας της Καμπούρας, εκείνο ήταν ένα πάρκο που πηγαίνανε ταξί* [...].[8]

Ο χώρος στη διήγηση του Μάνου συνδέεται απόλυτα με δρώντα υποκείμενα που άφησαν τη δική τους σφραγίδα, εξαιτίας της ιδιαίτερης προσωπικότητάς τους, που αποτυπώθηκε στον ίδιο τον χώρο και την παραγωγή του. Εν συνεχεία, ο ίδιος ο χώρος με τις χωρικές υλικότητές του επέδρασε στα άτομα αυτά, καθορίζοντας τον τρόπο με τον οποίο συγκροτούνταν νοητά στην αρχή και κατόπιν υλικά η χωρική οργάνωση, παράγοντας νέες υλικότητες και εν-τοπισμούς[9]. Ο χώρος δεν μπορεί να περιγραφεί χωρίς αυτά, που μοιάζουν να αποτελούν οργανικό κομμάτι του κτιρίου που τα φιλοξένησε.



«[…] Στο Αφγανιστάν είχα τη δουλειά μου, δούλευα κανονικά. Ψυχολόγος εγώ και ο σύζυγος γεωπόνος. Το μεγαλύτερο πρόβλημα που είχαμε στο Αφγανιστάν ήταν πως κινδύνευε η ζωή μας , τα παιδιά μας […]» (μαρτυρία κατοίκου)



«[…] Όμως μια πράγμα να σε παρακλέσω και εάν περνάει ο λόγος να προσέχει λίγο το κόσμος, είναι αμαρτία από το Θεό έρχεται αστυνομία και με ρίχνει στα τσιμέντα και τραβάει το καρότσι μου. […] Μου παίρνουν το καρότσι και φεύγουν με πετάει εδώ στα τσιμέντα εγώ 53 χρονών γυναίκα […]» (μαρτυρία πλανόδιας μεταπωλητή

6. Latour,B. (2005), *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory,* Νέα Υόρκη: Oxford University Press
7. Μάνος 60 ετών, καταστηματάρχης επί της Ρεμπέλου, μαγνητοφωνημένη συνέντευξη. Από αδημοσίευτο υλικό, προϊόν της επιτόπιας έρευνας που διενεργείται στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής μου στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
8. *Ό.π.*
9. Γιαννακόπουλος, Κ. - Γιαννιτσιώτης, Γ. (2010), σελ. 29



«[…] αστική γειτονιά; Ε, όχι, γιατί τα σπίτια δε πως είναι ερείπια […] Εδώ απέναντι, για παράδειγμα, είναι ένας ζωγράφος, εκεί gay εκεί may, δηλαδή τα σκυλιά, τα γατιά και τα σάλια μου […]» (κάτοικος οδ. Ζαλίκη)

[…] η Μαρία η Καμπούρα με το περίπτερο ήταν φιγούρα, γι' αυτό στην αναφέρω [...]. […] άμα το δεις το κτίριο από τη Βενιζέλου, έχει ένα παράθυρο ψηλά, ακριβώς κάτω από το παράθυρο ήταν το περίπτερο, το οποίο δεν ήταν καν ολόκληρο, ήταν μισό […]. Με το που στρίβουμε τη γωνία από το τετράγωνο του «Αλκαζάρ» και αφήνουμε το περίπτερο είναι το καφενείο αυτό που σου λέω, προχωράμε από το καφενείο, ήταν λίγο λοξός ο δρόμος που είχε το παρκάκι αυτό στη μέση, προχωράμε και έχουμε τη σκάλα που κατεβαίνει τα παπούτσια του Λαρίδη, δεν ήταν η πίσω πλευρά, ήταν η είσοδος του παπουτσάδικου, όταν είχε γίνει της τρελής με τα παπούτσια και τις τσάντες. Κάποτε έγινε ο πιο πολυσύχναστος δρόμος με τα παπουτσάδικα, που έρχονταν από ολόκληρη τη Βόρεια Ελλάδα και ψώνιζαν, ήταν το Στάνταρτ Αλιμπέρτι, το 8, που στεγαζόταν και αυτό στο Καραβάν-σαράι. [...] γινότανε χαμός, και βγάλανε λεφτά οι άνθρωποι, πολλά λεφτά. Κάτσε να σου τελειώσω για το παπουτσάδικο του Λαρίδη, είχε τα σκαλάκια που κατέβαινες στο υπόγειο, με ένα κάγκελο, όταν φεύγει από μπροστά το φαρμακείο και το εντευκτήριο τα νοικιάζει και τα ενώνει με το υπόγειο, για να έχει και βιτρίνα από την Εγνατία. Ήταν ένα κατάστημα που πουλούσε αντρικά πουκάμισα ο Πανίδης, πυτζάμες, βρακιά και τέτοια, και όπως γυρνάμε πίσω από τη σκαλίτσα, ακριβώς δίπλα είναι η πίσω είσοδος του «Αλκαζάρ» — από κει βγάζανε τους κωλοτριτζήδες. Ακριβώς δίπλα έχει μια βιτρίνα με συρόμενες πόρτες ο Βασίλης ο ζωνάς, ο οποίος έχει ζώνες ο άνθρωπος, έχει την καρέκλα του εκεί μπροστά, κάτω από το υπόστεγο, και κάθεται και πουλάει ζώνες. Προχωρώντας από αυτόν, έχει μια εσοχή, όπου ήταν η είσοδος για τα μηχανήματα του σινεμά, κολλητά είναι μια υπερπαραγκίτσα που είναι ο Χελιδόνης ο τσαγκάρης, ο οποίος έχει το σιδερότυπο. Το οποίο κάποια στιγμή, επειδή δεν είχε επισκεψιμότητα σαν τσαγκαράδικο, το έκανε και αυτό μαγαζί με παπούτσια, ένα καρεκλάκι για να δοκιμάζεις και τελειώσαμε. Στη γωνία ήταν υπόγειο πάλι παπουτσάδικο, το 5. Στρίβουμε εκεί που είναι οι εγκαταστάσεις της μετρό, όπου ήτανε ένας ρολογάς σε μια τόσο μικρή παραγκίτσα. Ο ένας ο τοίχος ήταν το κτίριο και οι παραγκίτσες φτιάχνονταν χρησιμοποιώντας τον τοίχο αυτό […].[10]

Το κτίριο συμβολικά και κυριολεκτικά επεκτείνεται και μεγαλώνει, για να χωρέσει όλους εκείνους που θέλουν να γίνουν μέρος της ιστορίας του.[11] Χρησιμοποιείται συγκεκριμένα η λέξη ***να κολλήσω,***

10. *Ό.π.*
11. *Λεξικό Ορθογραφικό - Ερμηνευτικό της Νέας Ελληνικής,* 2011. Αθήνα: Σαββάλας
12. Ο.π.

που κυριολεκτικά σημαίνει πως το μαγαζί —η «παραγκίτσα», όπως την έλεγαν— χτιζόταν χρησιμοποιώντας τον εξωτερικό τοίχο του τεμένους, ωστόσο σημειολογικά η έννοια του ***κολλάω*** έχει τη σημασία τού γίνομαι μέρος ξανά κάποιου διαλυμένου όλου ή ακουμπάω κάπου, βρίσκομαι πολύ κοντά σε κάποιον, προκειμένου να μοιραστώ και εγώ αυτό που διαμείβεται.[12] Στην περίπτωση του μνημείου και του δρόμου της Ρεμπέλου, το ***κολλάω*** σήμαινε γίνομαι μέρος μιας ατμόσφαιρας, μιας ιδιαίτερα εμπορικής γειτονιάς, που θα μου επιτρέψει και μένα να ζήσω, να βγάλω το μεροκάματό μου. Συγκεκριμένα, στη περίπτωση του Αλκαζάρ, στριμώχνομαι για να μπορέσω να χωρέσω κι εγώ στην ιστορία που εγγράφεται τη δεδομένη στιγμή στον χώρο εκείνο. Σήμερα η σχέση αυτή δεν υπάρχει· το «Αλκαζάρ» έχει σχεδόν "σφραγιστεί", καθώς εκτελούνται έργα για την κατασκευή του μετρό, στο όλο έργο οι κάτοικοι και παλιοί θαμώνες του «Αλκαζάρ» δεν μπορούν να συμμετέχουν ούτε καν οπτικά, αφού ο χώρος έχει περιφραχθεί με κομμάτια λαμαρίνας που αποτελούν μη διαπερατά τείχη και εμποδίζουν την επικοινωνία του χώρου με τους ανθρώπους του στο πλαίσιο της προϋπάρχουσας συλλογικότητας. Τα τείχη αυτά έφεραν ως αποτέλεσμα και άλλα τείχη, τόσο μεταφορικά όσο και πραγματικά, όπως είναι το στόρι στο μαγαζί του Μάνου.

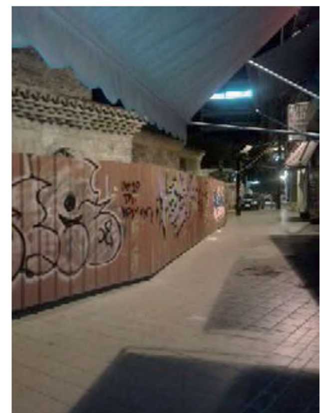


«[…] εδώ και έξι χρόνια νιώθω μια εγκατάλειψη, δεν μπορούσε ο κόσμος να περάσει με τις λαμαρίνες, υπήρξε ένας αποκλεισμός […]» (καταστηματάρχης οδ. Βενιζέλου)

[…] ***Θα σου πω κάτι, πρόσεξε! Αυτό το στόρι που έχουμε το βάλαμε εδώ και τρία χρόνια, το μαγαζί ήτανε με το τζάμι, είχαμε και μια σιδεριά που την έβαζα στη βιτρίνα πάντοτε, ύστερα από 80 χρόνια που το μαγαζί λειτουργεί βάλαμε στόρι και επειδή το μαγαζί μας έχει κάποια πράγματα που μπορεί κανείς να 'ρθει να τα πάρει και να κάνει κακό, όταν τη Δευτέρα κάθομαι παραπάνω κατεβάζω το στόρι*** […].[13]



Ο Μάνος περιγράφει καθημερινές σκηνές που θεωρεί πως άλλαξαν την εικόνα του χώρου και αύξησαν τον φόβο σε κείνους που αγαπούσαν και επισκέπτονταν την περιοχή. Είναι πολλά πράγματα μαζί που εξελίχθηκαν σε διαφορετικούς χρόνους και έχουν ως κοινή αιτία την απουσία ουσιαστικής και αποτελεσματικής αστυνόμευσης και ενδιαφέροντος από τις αρχές της πόλης. Τώρα που ξαναδιαβάζω τη συνέντευξή μας, σκέφτομαι πως το στόρι είναι ένα όριο που καθιστά την πρόσβαση αδύνατη, κάτι που ίσως να σημαίνει ότι η ιστορία αυτής της σχέσης με τον χώρο του «Αλκαζάρ» τελείωσε. Τα μαγαζιά έκλεισαν, οι άνθρωποι ο ένας μετά τον άλλο εγκατέλειψαν τη περιοχή, το τζαμί είναι πια περιφραγμένο, μη προσπελάσιμο στον κόσμο που το επισκεπτόταν, και το Καραβάν-σαράι παραμένει ακόμα, μετά τη μεταφορά του Δημαρχείου, ένα αδειανό κουφάρι. Το στόρι είναι μια απάντηση σ' αυτό που συμβαίνει τα τελευταία χρόνια στον χώρο όπου μεγάλωσε ο Μάνος· το ίδιο είναι αυτό που επιτρέπει την ανάπτυξη της ανομίας στην περιοχή, αφού όμως προηγήθηκε η αποξένωση και αποσύνδεση των ανθρώπων από τον χώρο τους. Η γειτονιά αυτή, που με τόση αγάπη ο Μάνος μού σχεδίαζε και ξανασχεδίαζε πάνω στο πακέτο από τα τσιγάρα του, έμοιαζε να έχει εξαφανιστεί χωρικά, να μην υφίσταται. Το Καραβάν-σαράι, με τους δαιδαλώδεις διαδρόμους του, με τα πολλά γραφεία του και τον φανταστικό γυάλινο θόλο του πρώην πρακτορείου Καβάλας πρέπει, κατά τον πληροφορητή μου, να γκρεμιστεί και να γίνει κάτι τελείως διαφορετικό, σαν να είναι ανάγκη να εξαφανιστεί ό,τι με την παρουσία του δηλώνει περίτρανα το τέλος μιας εποχής, προκειμένου να διαφυλαχτεί από εκείνους που συνειδητά το απαξιώνουν, αφήνοντας το να παρακμάζει. ■



Τίτλος «τα μη διαπερατά τείχη, το τέλος μιας σχέσης»



Παρασκευή, 20 Ιουλίου 2012. Ο Κώστας Λούστας (γεν. 1933) στο σπίτι του στην Ιπποδρομίου

Φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

του **ΒΑΣΙΛΗ ΙΩΑΝΝΙΔΗ**
Ζωγράφου, ποιητή

Κώστας Λούστας. Ψηλαφώντας το ανείπωτο

Μια συνομιλία το καλοκαίρι του 2012



Elgar, 1996, λάδι, 86x45 εκ

Άνοιξη πρέπει να ήτανε, του 1972. Άνοιξα την πόρτα του ατελιέ, λεωφόρος Νίκης, απ΄ την Αγίας Σοφίας στρίβοντας δεξιά, και μπήκα μέσα. Δεν ήταν εύκολη απόφαση. Τίποτε δεν σε ενθάρρυνε να μπεις. Η πόρτα ήταν σχεδόν πάντα κλειστή, και οι περσίδες κατεβασμένες. Οι όποιες αναστολές μου ξεπεράστηκαν από την επιθυμία να γνωρίσω τον Λούστα και τους πίνακές του. Κάτι είχα ακούσει για τον ίδιο και τη ζωγραφική του, κάποιες κλεφτές ματιές είχα ρίξει όταν περνούσα, απ΄ τη μισάνοιχτη πόρτα ή όταν οι περσίδες δεν ήταν τελείως πλαγιασμένες... Τα έργα που μπόρεσα να δω μου είχαν κινήσει το ενδιαφέρον, ήταν και η περιέργεια, ο νεανικός ενθουσιασμός, η αναζήτηση της ομορφιάς και η ανάγκη για μια βαθύτερη επικοινωνία, ιδιαίτερα στα δύσκολα εκείνα χρόνια, τα τελευταία της δικτατορίας, που υπήρχε διάχυτη μια ψυχική ερήμωση και αποξένωση. Έτσι, εντελώς αυθόρμητα και χωρίς να το πολυσκεφτώ, αποφάσισα να επισκεφτώ το ατελιέ του.

Καθόταν στο βάθος του ισογείου, σ΄ ένα γραφειάκι γεμάτο άδεια μπουκάλια και βάζα με λουλούδια από καιρό ξεραμένα. Πίνακες παντού, γεμάτος ο χώρος, κρεμασμένοι στους τοίχους αλλά και κάτω όρθιοι, σειρές ο ένας πίσω από τον άλλον. Παλέτες, πινέλα και χρώματα σε κουτιά παρατεταγμένα, και πανιά εδώ κι εκεί. Αφίσες παλιές ξεθωριασμένες και σκόνη απλωμένη παντού, δίνοντας μια πατίνα μουντή, αλλά και μελαγχολικά γοητευτική. Ήταν όλα χρήσιμα εκεί μέσα. Τίποτε δεν περίσσευε, τίποτε δεν ήταν για πέταμα. Καθετί πάλιωνε κι έμενε ακίνητο, να θυμίζει τον κύκλο της ζωής, τη νιότη και τη φθορά. Υπήρχε μια αίσθηση γόνιμης παραίτησης, μια αναμέτρηση με την ουσία των πραγμάτων και τη συμπόρευση μαζί τους στην ανθοφορία και στη φθορά τους. Η ποίηση των πραγμάτων και των αντικειμένων. Κλείνοντας την πόρτα πίσω σου, έμπαινες σ΄ έναν χώρο στοχασμού και περίσκεψης. Δεν ήταν μόνο οι ξεχωριστοί πίνακες. Όλα μαζί συνέθεταν μια ποιητική εικόνα, ένα σκηνικό θεάτρου. Γινόσουν κι εσύ ένα με τα δρώμενα.

Με κοίταξε εξονυχιστικά από πάνω μέχρι κάτω με το διαπεραστικό βλέμμα του. Λέγε, τι θες; μου είπε με τη χαρακτηριστική, βροντερή και τραυλή φωνή του. Φαινόταν να έχω διαταράξει την ησυχία του. Τίποτα, του απάντησα, θέλω να δω τα έργα, και συνέχισα να περιπλανιέμαι στον χώρο και να θαυμάζω τους

πίνακες. Α, έκανε, και σαν να ηρέμησε. Μετά τη συνάντηση εκείνη γρήγορα γίναμε φίλοι. Ταιριάξαν τα χνώτα μας. Η επικοινωνία μας ήταν σχεδόν καθημερινή.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, πέρα από τη μακροχρόνια φιλία, αναπτύχθηκε και μια ισχυρή, πνευματική και ψυχική επικοινωνία. Από καιρό ήθελα να γράψω για το έργο του, όχι μόνο γιατί τον θεωρώ τον σημαντικότερο ίσως ζωγράφο της Θεσσαλονίκης και από τους καλύτερους του τόπου μας, αλλά γιατί γνωρίζω σε βάθος το έργο και τη ζωή του από το 1972 και μετά, τις απόψεις του, τη σκέψη του μέσα από ατέλειωτες συζητήσεις, τον τρόπο εκτέλεσης ενός πίνακα την ώρα της δημιουργίας, τις ιδιαίτερες προσωπικές και οικογενειακές στιγμές, και μπορώ να μιλήσω για ένα τοπίο άγνωστο και αχαρτογράφητο από όλους τους τεχνοκριτικούς.

Η πνευματική συγγένεια απλώνεται και στο επίπεδο έκφρασης με δρόμους παράλληλους στον χώρο του εξπρεσιονισμού, καθώς και στην ποιητική και στοχαστική διάσταση του έργου του, που μου αποκαλύπτεται μέσα από την τριπλή ιδιότητά μου του ζωγράφου - ποιητή - δοκιμιογράφου. Η συνομιλία που ακολουθεί έρχεται να καλύψει ένα μέρος του χρέους μου απέναντι στον ίδιο και στο έργο του.



Αρετσού, 1987, λάδι, 75x106 εκ.

— Κώστα, θα μπορούσες να μας δώσεις ένα συνοπτικό αλλά περιεκτικό σκαρίφημα των πόλεων-τόπων που καθόρισαν τη ζωή και την καλλιτεχνική σου πορεία, και να κάνεις μια σύντομη αναφορά στην ξεχωριστή λειτουργία, τον ρόλο και τη σημασία που καθεμιά τους διαδραμάτισε;

Κ.Λ.: Δύσκολη απάντηση, γιατί άλλο η Αθήνα, άλλο η Αμερική, άλλο η Θεσσαλονίκη, άλλο η Φλώρινα και άλλο η Χαλκιδική. Δεν μπορώ να πω ότι από εκεί έχω αυτό ακριβώς, η Θεσσαλονίκη μού έδωσε ακριβώς αυτό, δεν μπορώ να το πω, αλλά όλες μου δώσανε αυτό το οποίο είχανε, το οποίο ακόμα δεν το έχω συνειδητοποιήσει τι ήτανε, αλλά για να το κάνω θα πει ότι μου άρεσε, ότι έπρεπε αυτό το πράγμα να γίνει, ότι έπρεπε να δουλέψω στην Αρετσού, ότι έπρεπε να δουλέψω στην Άνω Πόλη, ότι έπρεπε να δουλέψω στο λιμάνι.

— Υπήρχε μια έλξη δηλαδή, μια ανάγκη βαθιά, μια ταύτιση.

Κ.Λ.: Αβίαστη έλξη όμως, αυτή με οδήγησε στο λιμάνι, γιατί το λιμάνι του 1960 δεν ήταν όπως είναι σήμερα, ήταν οργανικότερο, με χαμάληδες, με κάρα, ξεφορτώνανε τα βαρέλια, ξέρεις, τα κόκκινα, τα μπλε, τα κίτρινα, μέσα στην αυλή του λιμανιού σ' όλον τον χώρο εκείνο, οι χαμάληδες, τα βαρέλια, η πλατεία απέναντι, έκαναν ένα έργο, ενώ αυτό δεν υπάρχει σήμερα.

— Υπήρχε μια ταύτιση, μια συνομιλία.

Κ.Λ.: Μια ταύτιση, μια συνομιλία με το βαπόρι, με τη γη, με το λιμάνι, με το βαρέλι, με όλα, υπήρχε μια ζωγραφικότατη, οργανικότατη σχέση.

— Γνωρίζω σε σημαντικό βαθμό το έργο σου από το 1972, που υπήρξε η αφετηρία της γνωριμίας μας. Θα ήθελα να αναφερθείς κάπως διεξοδικότερα στην προηγούμενη εικοσαετία, από τα χρόνια της φοίτησής σου στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, την επιστροφή σου, τη μετεγκατάστασή σου στη Θεσσαλονίκη, τη δημιουργία της οικογένειας, το ταξίδι στην Αμερική.

Κ.Λ.: Λοιπόν, η Σχολή με βοήθησε. Ήμουνα άρρωστος, δεν είχα να φάω, δεν είχα να κοιμηθώ, μου έκαναν εντύπωση μεγάλη οι δάσκαλοί μου, ο Μόραλης, ο Τόμπρος, ο Παππάς, ο Κεφαλληνός, μου έκαναν εντύπωση μεγάλη οι συμμαθητές μου, γιατί είχαν άλλη μόρφωση στην Αθήνα, άλλη αγωγή, ενώ εγώ ερχόμουνα από... — δεν ξέρω από πού διάολο ερχόμουνα, διότι και σήμερα να κάτσω να σκεφτώ τι ήτανε η Φλώρινα άλλοτε, και γιατί άλλαξε στο χειρότερο, και γιατί στα δεκαοκτώ μου έπρεπε οπωσδήποτε να φύγω από τη Φλώρινα, γιατί δεν είχε να μου δώσει άλλο τίποτα, τα υπόλοιπα τα οποία έμειναν, ερχόμουνα στη Φλώρινα, ένα-δύο ήτανε αυτά, πέντε έργα, αλλά δεν ήταν όπως ήταν η Φλώρινα, φερ' ειπείν, το 1946 ή το '50. Από το '60, '70, '80 και μετά άλλαξε, χάλασε, αλλά η Αθήνα μου έκανε κατάπληξη, μου έμαθε πολλά, γνώ-

ρισα πολλούς, μου είπανε πολλά, ευτύχησα, αλλά φυσικά δεν είχα λεφτά, ούτε υγεία, ούτε τίποτα. Από την άποψη αυτή, ήμουνα χάλια, αλλά το ότι έχω τις καλύτερες αναμνήσεις από τη Σχολή μου δεν τις είχε άλλος. Άλλο, λέγε.

— ***Στη Θεσσαλονίκη μετά;***

Κ.Λ.: Έφυγα από την Αθήνα ή, μάλλον, φεύγοντας από την Αθήνα, σκεφτόμουνα στην αμαξοστοιχία: να πάω πού; Στη Φλώρινα δεν ήθελα να πάω, τον πατέρα μου δεν ήθελα να τον βλέπω, τους συμμαθητές μου δεν ήθελα να τους βλέπω, τον κόσμο εκείνο που μια ολόκληρη ζωή με κορόιδευε ή για τα μαλλιά μου ή για τη συμπεριφορά μου ή για τα παντελόνια μου ή για τη μαθητεία μου ακόμη, δεν με ήθελε κανένας, ούτε να φάμε μαζί ούτε να συζητήσουμε, με κοιτούσαν έξω και άλλαζαν πορεία. Λέω, έτσι είσαι ρε; να κάνω τι εδώ; Να κάνω ένα έργο, δύο, εντάξει, να έχω ένα μικρό ατελιέ εδώ, ένα εργαστήρι, να κάνω πέντε, έξι έργα και μετά να φύγω. Έτσι έκανα. Να έχω μια μικρή έστω, εδώ, μια μικρή...

— ***Μια μικρή αναφορά;***

Κ.Λ.: Ναι, αναφορά, διότι έτσι «τάκ» τελείωσε, να σηκωθώ να φύγω, να μην ξέρω κανέναν, να μην θυμάμαι τίποτε, δεν μου άρεσε εμένα. Και δεν μου άρεσε επειδή έζησα εκεί από νήπιο μέχρι που έγινα άντρας και μου μείναν όλα στο κεφάλι, διότι αυτά τα ωραία, φερ' επειν, του μεσοπολέμου έμειναν στη Φλώρινα μέχρι το '56, άντε '57. Ύστερα έφυγαν όλοι, πήγανε στον Καναδά, πήγανε στην Αμερική, άλλοι φύγανε στην Αθήνα, εκατοντάδες έφυγαν. Κι όταν λέμε έφυγαν στην Αθήνα ή στη Θεσσαλονίκη... λέμε για την αφρόκρεμα.

— ***Παρ' όλα αυτά όμως συνέχιζες, οι αναφορές σου ήταν στον μεγαλύτερο βαθμό από τη Φλώρινα, άσχετο αν είχαν γίνει αλλαγές.***

Κ.Λ.: Έτσι είναι.

— ***Πάντα εκεί επέστρεφες;***

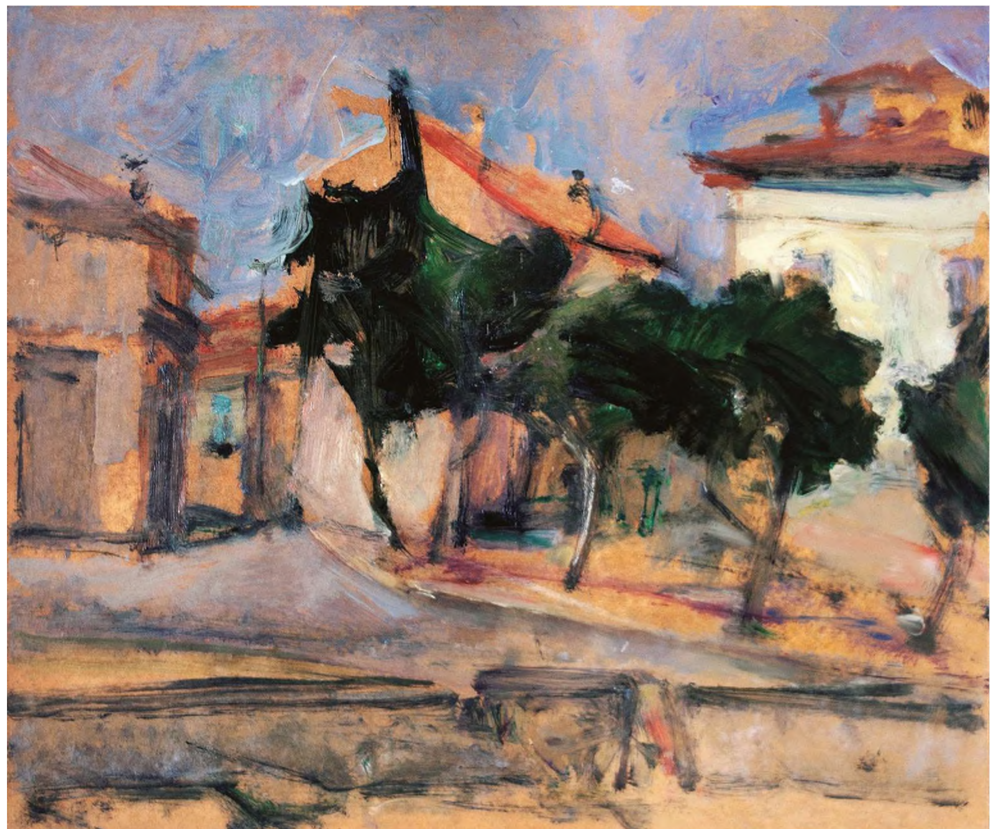
Κ.Λ.: Μπορεί να επέστρεφα εκεί, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν έκανα άλλού και άλλα πορτρέτα, συνθέσεις, και σε πολιτείες, και σε χωριά, και σε ποτάμια, και σε λιβάδια.

— ***Βεβαίως, αλλά ο μεγάλος καημός ήταν εκεί.***

Κ.Λ.: Ο μεγάλος ο καημός ήταν εκεί, επειδή ήταν ο καημός ο αρχικός.

— ***Στη Θεσσαλονίκη ποια ήταν η πρώτη σου επαφή, η σχέση σου με τα πράγματα, με την πόλη, με τους ανθρώπους;***

Κ.Λ.: Η σχέση μου ήταν με την Αρετσού. Μόλις έφτασα στη Θεσσαλονίκη, πήγα στην Αρετσού. Πήρα το λεωφορείο... όχι το λεωφορείο, τότε ήταν το τραμ, με πήγε μέχρι το Ντεπό και από κει δεν θυμάμαι, α, με τα πόδια. Ε, ναι. Έφτασα απέναντι, ρε παιδί μου, και λέω: α, η θάλασσα, για να πάω ακόμα λίγο



Φλώρινα, **1974, λάδι, 52x61 εκ.**

πιο εκεί· και το λίγο πιο εκεί ήταν το καρνάγιο, ένα καρνάγιο, μόλις το είδα..., ξέρεις, το καρνάγιο ήταν έτσι, ιστία... γιατί τότε έφτιαχναν, ξέρεις, τα καράβια τότε από ξύλο, ε και είχαν ιστία... Και το είδα το καρνάγιο από ψηλά, από τον λόφο. Μόλις το είδα, έκανα «α» και στο «α» άρχισα να κλαίω. Θεέ μου, λέω, τι είναι αυτό, ζωγραφικότατο! Πήγα Βενιζέλου, στον Τσούρκα, θυμάμαι. Σας παρακαλώ, λέω, είμαι ζωγράφος και θέλω να ζωγραφίσω ένα έργο και δεν έχω λεφτά, να μου δώσετε λίγο άσπρο, λίγο μπλέ, λίγο κίτρινο, τα μικρά λέω, όχι τούμπες οι μεγάλες, ξέρεις, οι μικρές. Ε, με είδε ο Τσούρκας από δω, εντάξει, ρε παιδάκι μου, αφού δεν έχεις, μου λέει, αλλά θα τα φέρεις όταν έχεις. Λέω, εντάξει, άμα αποκτήσω ή πουλήσω κάτι θα στα φέρω. Ε, άρχισα να ζωγραφίζω, πήγα στην Αρετσού, το καρνάγιο εκείνο το ξεπάτωσα, Βασίλη μου, του 'κανα εξήντα έργα. Από τα εξήντα έδωσα είκοσι εδώ κι εκεί όσο όσο, ξέρεις, για έναν πατσά δηλαδή.

— Το κλίμα πώς ήταν τότε στη Θεσσαλονίκη, και οι σχέσεις με τους ανθρώπους;

Κ.Λ.: Δεν κουνιόταν, ρε, ούτε πούστης.

— Και οι σχέσεις με τους ανθρώπους, το πνεύμα όλο, γενικά;

Κ.Λ.: Νέκρα, νέκρα, τίποτε. Ένας-δύο μόνο μου πήρανε έργα, επειδή ό ένας είπε στον άλλον «ο άνθρωπος έχει ταλέντο, είναι νεαρός, τώρα ήρθε από τη Σχολή Καλών Τεχνών, κάνει μερικά έργα στην Αρετσού και, σε παρακαλώ, θα σου τον στείλω να σου φέρει ένα-δύο. Καπνέμπορας. Μετά, θα πας από τον καπνέμπορα στον διευθυντή της Εθνικής». Μάλιστα. Πάω και στον διευθυντή της Εθνικής, μου παίρνει και αυτός άλλα δύο έργα. Δύο έργα αυτός, ένα έργο εκείνος, ένα, ξέρω εγώ, οι αδερφοί που πουλούσανε τα μαλλιά ακριβώς απέναντι από την Εθνική κι εκείνοι άλλα δύο κι έκανα λίγα λεφτά. Πάω, που λες, στη Βενιζέλου, τι χρωστάω, λέω, για τα υλικά; Εκείνα. Ορίστε, λέω, και άλλα, για να μου δώσετε άλλα υλικά. Του αφήνω τα λεφτά. Λέει, μπράβο, τι έκανες; Έτσι κι έτσι. Πήρε εκείνος, πήρε ο ένας, πήρε ο άλλος. Έδωσα έντεκα έργα, δεκαπέντε, όχι βέβαια με λεφτά να πεις, ρε, ξέρω εγώ, έγινα πλούσιος, ίσα ίσα, σου λέω, για επιβίωση. Και πήρα και άλλα υλικά και άρχισα να ζωγραφίζω κι άλλο, και μουσαμά πήρα.

— Με τη Σούλα γνωριστήκατε αργότερα;

Κ.Λ.: Ακριβώς εκείνη την εποχή, το 1960.

— Από τη στιγμή που όλα τα μηνύματα από τη Θεσσαλονίκη —εκτός από την σύνδεσή σου με την Αρετσού— ήταν αποθαρρυντικά, δηλαδή δεν ήταν ένα κλίμα ενθαρρυντικό για να μπορέσεις να σταθείς...

Κ.Λ.: Όχι δεν ήταν.

— Δηλαδή, αν δεν υπήρχε η σχέση με την Σούλα...

Κ.Λ.: Όχι, η Σούλα με συντρόφευσε, αυτό έκανε η Σούλα, με συντρόφευσε και έκατσε δίπλα μου, έκατσε δίπλα μου, είπα.

— ... πιθανόν να μην παρέμενες στη Θεσσαλονίκη;

Κ.Λ.: Βέβαια, γιατί ο άνθρωπος δεν μπορεί να ζήσει, ρε, μόνος του, θέλει μια παρέα, θέλει μια γυναίκα, θέλει έναν γκαλερίστα.

— Δεν υπήρχαν άλλα στοιχεία ικανά να σε κρατήσουν στην πόλη;

Κ.Λ.: Άλλα σε τι;

— Κάτι ουσιαστικό, η σχέση σου με τους ανθρώπους, το όλο κλίμα.

Κ.Λ.: Όχι, οι άλλοι ήταν αυτό που ήταν, ή με εξυπηρετούσαν, ή μου παίρναν έργα, ή έλεγαν, ξέρεις, μια καλημέρα.

— Από τις αφηγήσεις σου, τα παιδικά και εφηβικά σου χρόνια σημαδεύονται από έλλειψη επικοινωνίας, κατανόησης, οικογενειακής ζεστασιάς και αρμονίας. Πόσο επέδρασε αυτό στη ζωή, στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και στην καλλιτεχνική σου έκφραση;

Κ.Λ.: Τα χειρότερα, τα χειρότερα, σου μιλάω ειλικρινά, τα πλέον θα έλεγα δυστυχισμένα χρόνια... Τώρα πώς διάολο αυτά τα δυστυχισμένα χρόνια γέννησαν ή μπόρεσαν και συγκράτησαν εκείνα τα εχέγγυα τα οποία αν με ρωτήσεις από πού τα απέκτησα, δεν μπορώ να σου δώσω εύλογη απάντηση. Αλλά μιλάω για εκείνη την ανέχεια, για εκείνη τη δυστυχία, πώς απέκτησα αυτά τα πράγματα, πώς τα συγκράτησα;



Η Στέλλα, 1972, λάδι, 68x46 εκ.

— Συνήθως έτσι γίνεται, υπάρχει μια υπεραναπλήρωση αυτού που λείπει.

Κ.Λ.: Από πού όμως;

— Από την απουσία, δηλαδή αναζητάει κανείς το συμπλήρωμα αυτού που απουσιάζει, αυτό είναι.

Κ.Λ.: Λοιπόν, στην απουσία μου αυτή, που λες, είχα τη μουσική μου, είχα τα βιβλία μου, είχα τη μοναξιά μου, είχα μια ολόκληρη μέρα-νύχτα, μια ολόκληρη εβδομάδα να πάω όπου θέλω, να κάνω ό,τι θέλω, να πάω στον κάμπο να βρω ένα μικρό σπιτάκι, μια αχυρώνα, να μπω μέσα, ευχαρίστως να κοιμηθώ στα χόρτα απάνω. Την άλλη μέρα να ξυπνήσω, να ανατείλει ο ήλιος, να φάω από τον κάμπο ένα φράουλο, ένα μήλο, ένα λάχανο. Η ζωή μου, η παρηγοριά μου όλη ήταν αυτή, η φύση. Η φύση μού χάιδεψε, μου ομόρφυνε τη μοναξιά μου και με βοήθησε.

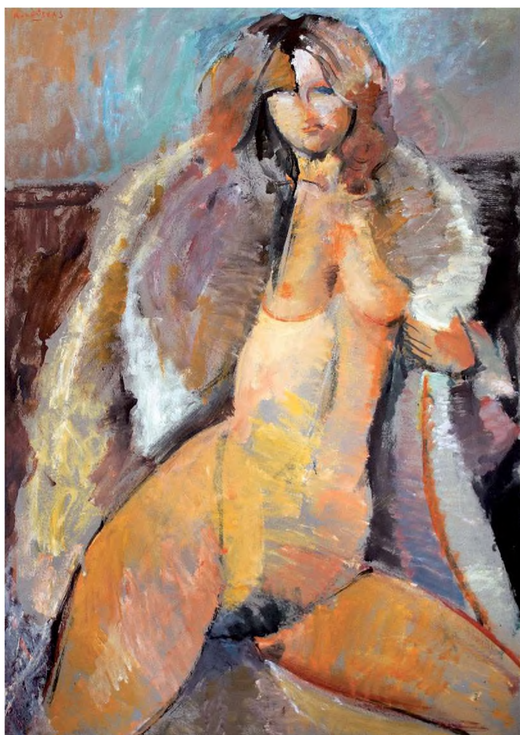
— Λέω προσωπικά και επανειλημμένα ότι η τέχνη είναι ο ιδεατός συνομιλητής.

Κ.Λ.: Ακριβώς.

— Λοιπόν, εδώ από τη στιγμή που υπήρχε μια πολύ μεγάλη



Αιγαίο, 1988, λάδι, 200x122 εκ.



Παραλλαγές, 2000, λάδι, 103x72 εκ.

έλλειψη σε έναν χώρο, ο οποίος πλήγωνε, όμως δημιουργούσε...
Κ.Λ.: Έφευγα.
— Υπήρχε ομορφιά πάρα πολύ μεγάλη γύρω.
Κ.Λ.: Γύρω. Στον κάμπο, στην καλύβα, στο δέντρο, στο λάχανο.
— Οδηγούνταν κανείς εκεί.
Κ.Λ.: Μπράβο, εκεί πήγαινε.
— Έβρισκε καταφύγιο.
Κ.Λ.: Έβρισκε καταφύγιο εκεί, ακριβώς αυτό ήταν η φύση, δεν ήταν τίποτε άλλο. Καταφύγιο και ζωγραφική και βιβλία και γράψιμο, όλα μαζί. Α, βέβαια, και μουσική.
— Στη μουσική υπήρχε λίγο-πολύ και το περιβάλλον, το DNA πίσω, ας πούμε, από τη μητέρα σου.
Κ.Λ.: Έτσι.
— Οι εποχές στη Φλώρινα είναι έντονα διακριτές. Η καθεμιά φέρει το δικό της ξεχωριστό χρώμα.
Κ.Λ.: Πολύ σωστό.
— Δεν είναι μόνο η πλούσια και δυναμική φύση που την περιβάλλει. Η φύση εισχωρεί μέσα στην πόλη, τη διαμορφώνει καταλυτικά, γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο της.
Κ.Λ.: Άλλαξε, βέβαια.
— Κρατάει όμως κάποια στοιχεία πάλι.
Κ.Λ.: Ελάχιστα· έξω από τη Φλώρινα.
— Εγώ θα έλεγα και μέσα.
Κ.Λ.: Έξω από τη Φλώρινα· όχι, στη Φλώρινα μέσα όλα χάλασαν.
— Αν πάρουμε σαν άξονα καθοριστικό...
Κ.Λ.: Ποιον, Βασίλη;
— Τον Σακουλέβα.
Κ.Λ.: Α, εκεί εντάξει, έμειναν εκεί μόνο.
— Βεβαίως, αυτό είναι.
Κ.Λ.: Αυτό είναι το κομματάκι.
— Ένας ακρογωνιαίος λίθος.
Κ.Λ.: Ναι, αλλά ένα άφησαν από τα χίλια.
— Ένα, το οποίο είναι όμως ο πυρήνας του χώρου.
Κ.Λ.: Είναι ο πυρήνας του χώρου, αλήθεια είναι αυτό.
— Να υποθέσω ότι οι φυγές και οι αποδράσεις σου στη φύση μετά από τις οικογενειακές συγκρούσεις, η αναζήτηση της ισορροπίας, της ελευθερίας και της γαλήνης σ' αυτήν, οι μελαγχολικές και εξομολογητικές συνομιλίες σου μαζί της, αποτέλεσαν τα θεμέλια για τη μεγάλη αγάπη σου και το δέσιμο με το φυσικό τοπίο που κυριαρχεί στο έργο σου;
Κ.Λ.: Έτσι είναι.
— Ήδη σε κάποιο βαθμό είχαν απαντηθεί στην προηγούμενη ερώτηση.
Κ.Λ.: Ναι.
— Πέρα από την ψυχική επαφή με τη φύση υπάρχει και μια σωματική, μια διαρκής βιωματική προσέγγισή της, ένα είδος διάχυσης, μια σχέση ερωτική και παρηγορητική.
Κ.Λ.: Έτσι είναι.
— Ο τρόπος που ζωγραφίζεις, ο ρυθμός και η ένταση, δηλώνουν μια ανάγκη για ενσωμάτωση και ταύτιση με το αντικείμενο, μια λειτουργία οργασμική, μια μέθεξη. Υπάρχει μια γρήγορη, εκρηκτική, βίαιη και παθιασμένη εκτέλεση, μια αναμέτρηση, μια πάλη μυστηριακή για διερεύνηση και κατάκτηση.
Κ.Λ.: Έτσι είναι.
— Οι ελαιογραφίες δουλεύονται ακαριαία με την ταχύτητα της ακουαρέλας, και η έκδηλη ενέργεια που εκταμιεύεται ερμηνεύει

ενμέρει την αναγκαία συνθήκη της ταχύτητας στην εκτέλεση και ολοκλήρωση ενός έργου. Ποιά η δική σου άποψη στην παραπάνω προσέγγιση;

Κ.Λ.: Όλα αυτά συμβαίνουν, όλα αυτά τα οποία μου ανέφερες συμβαίνουν στο μυαλό μου, στην ψυχή μου, στη νύχτα μου, στην ημέρα μου. Βιάζομαι να μάθω γιατί δεν μου λέει το δέντρο όλη την αλήθεια, γιατί η φυσιογνωμία εκείνου του ανθρώπου μού έκρυψε ένα έβδομο από τον χαρακτήρα του, γιατί θέλει όλα να μου τα κρύψει, γιατί δεν θέλει με τίποτε να μου αποκαλύψει ή γιατί ο άλλος ευχαρίστως θέλει όλα να μου τα πει. Άλλοι με λέγαν: όχι, δεν θέλω να με ζωγραφίσεις· άλλοι: σε παρακαλώ, κύριε Λούστα, κάνε μου ένα πορτρέτο.

Τώρα λέω, τι γίνεται εδώ; Αυτός γιατί θέλει να του κάνω το πορτρέτο; Τέλος πάντων, έκατσα, έκανα το πορτρέτο. Λίγο οπτικό, λίγο εξπρεσιονιστικό, λίγο αφηρημένο, όπως και να το 'κανα πάντα έλεγε είναι ωραίο. Αλλά αυτός που μου έλεγε ή αυτοί που μου έλεγαν ότι πάντα είναι ωραίο ήταν ελάχιστοι. Όλοι οι άλλοι μείνανε, όταν είδανε το πορτρέτο τους, με μια έντονη καχυποψία. Πέρασαν δύο λεπτά, πέντε, δέκα, χωρίς να πουν λέξη, και αυτό εμένα μ' έβαλε σε μεγάλη ανησυχία. Λέω, εγώ φταίω τώρα που την κατάσταση την κοιτάω έτσι ή αυτός που δεν έχει ιδέα, ας πούμε, από ζωγραφική... Και έπεσα πάνω στην περίπτωση ότι μάλλον αυτός δεν έχει ιδέα από ζωγραφική, διότι εγώ τουλάχιστον, από εμπειρία, δεν έπεσα έξω, ενώ αυτός έπεσε έξω ολοσχερώς, διότι ποτέ δεν είχε ασχοληθεί ούτε με τη ζωγραφική, ούτε με τη μουσική, ούτε με το θέατρο, ούτε με τα βιβλία, ούτε με τίποτε· απλώς, ήταν ένας καθηγητής με ωραίο κουστούμι, με γραβάτα.

— Είναι γνωστή, Κώστα, η προσέγγιση, από τον περισσότερο κόσμο, του πορτρέτου· υπάρχει μια τυποποιημένη αντίληψη.

Κ.Λ.: Έτσι, αλλά την ένδειξη αυτή... το τοπίο, όπως να το κάνεις, δεν σηκώνεται το τοπίο να σου πει «γιατί με έκανες έτσι;». Κάνεις το τοπίο ό,τι θέλεις, ό,τι αγαπάς, ό,τι κοιτάς, ό,τι αισθάνεσαι, ενώ όταν ζωγραφίζω άνθρωπο είναι σαν να ζωγραφίζω κάτι πολύ συγγενικό, που και να θέλω να το αποφύγω δεν μπορώ, αλλά από την άλλη μεριά ξέρω γιατί θα του αρέσει και γιατί όχι.

— Ανέφερες πριν ότι αποκαλύπτονται μέχρι ένα σημείο τα μυστικά.

Κ.Λ.: Μπράβο, ναι, δεν μου τα λέει όλα, και αυτό το κάνει από τι; Από τι το κάνει, από τι το κάνει, θέλω να μου πεις.

— Πιστεύω ότι κάτι πρέπει να αφήσει και για τις επόμενες γενιές, γι' αυτούς που θα ακολουθήσουν, δεν μπορεί να αποκαλυφθεί όλο το μυστήριο της ζωής σε έναν άνθρωπο, δεν γίνεται αυτό το πράγμα.

Κ.Λ.: Να σου πω γιατί, διότι τη μία ώρα που τον ζωγραφίζω ή δύο ώρες, αρχίζει να με κοιτάει με μια έντονη καχυποψία, αρχής, που λέμε, γενομένης μόλις αρπάζω το πινέλο στο χέρι, μου ρίχνει μια ματιά συνεσταλμένη, διστακτική, επιθετική αλλά γεμάτη υποψία, καχυποψία, δηλαδή: τι θα κάνει; πώς θα με κάνει; θα μου αρέσει; θα είναι κάτι αυτό που θα κάνει ή δεν θα είναι; — όλα αυτά.

— Είναι και η αμηχανία, γιατί βρίσκεται σε έναν ρόλο εντελώς πρωτόγνωρο.



Η Σούλα, 1982, λάδι, 124x92 εκ.

Κ.Λ.: Πολύ σωστό αυτό που λες, είναι και η αμηχανία που τον σέρνει κατευθείαν στην καχυποψία.

— Έτσι είναι, μπαίνει σε έναν ρόλο όπου είναι εντελώς...

Κ.Λ.: Δεν είσαι εσύ.

— Ναι, ναι. Σε ένα εντελώς καινούριο τοπίο, το οποίο το αγνοεί, οπότε είναι λογικό να υπάρχει αυτή η προσέγγιση, όταν ο άλλος θα πάει να στηθεί στο πορτρέτο πρέπει να υπάρχει μια βαθύτερη επικοινωνία και του ίδιου με αυτό που πάει να συντελεστεί.

Κ.Λ.: Σίγουρα πράγματα.

— Λοιπόν, όταν δεν υπάρχει αυτό εδώ, είναι σαν ένα ξένο αντικείμενο.

Κ.Λ.: Ναι.

— Το οποίο κλωτσάει κατευθείαν από την αρχή.

ΚΛ: Έτσι.

— Πότε και πώς εισβάλλει η μουσική στη ζωή σου; Δεδομένου ότι η βιολίστρια μητέρα σου έφυγε από το σπίτι όταν ήσουν δύο χρονών, ποιοι παράγοντες συνέβαλαν στο να εκδηλωθεί η κλίση σου τόσο στη ζωγραφική όσο και στη μουσική;

Κ.Λ.: Το κεφαλάκι μου στο γόνατό της όταν έπαιζε.

— Το κεφαλάκι...

Κ.Λ.: Το επαναλαμβάνω.

— Στις κατ' ιδίαν συζητήσεις μας, πολλές φορές είχες εκφράσει τον καημό ότι θα προτιμούσες να είχες γίνει ένας καλός μουσικός αντί για καλός ζωγράφος. Μια που η έφεσή σου ήταν αρκετά ισχυρή και στη μουσική, τι σε εμπόδισε να ρίξεις περισσότερο το βάρος σ' αυτήν, ή ένιωθες ότι το ταλέντο σου ήταν σαφώς ανώτερο και αποτελεσματικότερο στη ζωγραφική; Θεωρείς ότι η μουσική είναι πιο άμεση και πιο εκφραστική και υπερέχει έναντι των άλλων τεχνών; Πόσο και με ποιον τρόπο η μουσική επηρέασε τη ζωγραφική σου;

Κ.Λ.: Ναι, και η ζωγραφική επηρέασε τη μουσική.

— Έτσι είναι αυτά.



Κυδώνια στην καρέκλα, 1972,
λάδι, 41x59 εκ.



Νήσος Αμμουλιανή, 1983,
λάδι, 35x51 εκ.

Κ.Λ.: Δεν γίνεται αλλιώς, διότι στη λογοτεχνία μου έχω ζωγραφική και μουσική μαζί.

— Ναι, αυτό είναι γεγονός.

Κ.Λ.: Συν τα ιδιαίτερα ελληνικά μου.

— Αυτό είναι γεγονός και το παρατηρούμε, το έχω τονίσει κι εγώ, σε διάφορα κείμενα, ότι από τα τέλη του 19ου αιώνα με τον φροϋδισμό, τον υπαρξισμό του Μπερξόν, τη θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν...

Κ.Λ.: Ναι, ναι.

— Αρχίζει και γίνεται μια μείξη ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα με αρχές του 20ού.

Κ.Λ.: Έτσι.

— Μια μείξη όλων των τεχνών.

ΚΛ: Όλων των τεχνών.

— Μιλάμε για ποίηση μες στην πεζογραφία.

Κ.Λ.: Δεν χαλάει όμως η μία, ρε, την άλλη.

— Δεν χαλάει βεβαίως.

Κ.Λ.: Έχε το υπόψη σου.

- Βεβαίως, ενσωματώνονται και μπαίνουν σαν...

Κ.Λ.: Άλλο αν ενσωματώνεται· δεν χαλάει η μία την άλλη.

— Βεβαίως, δεν χαλάει γενικά, αλλά, θέλω να πω, πράγματα τα οποία ήταν κλειστά συστήματα...

Κ.Λ.: Ναι, αλλά ήταν ελάχιστα τότε.

— ... έρχονται και καταργούνται αυτά εδώ.

Κ.Λ.: Στην Αναγέννηση ήταν η γλυπτική, η ζωγραφική και τίποτε άλλο.

— Πάμε, ας πούμε, για ποίηση μέσα στην πεζογραφία...

Κ.Λ.: Μουσική στην Αναγέννηση, ελάχιστη μουσική ήταν...

— Πάμε για πεζογραφία μέσα στην ποίηση, πάμε για ζωγραφική μέσα στη λογοτεχνία, για λογοτεχνία μέσα στη ζωγραφική, παντρεύονται όλες οι μορφές τέχνης...

Κ.Λ.: Συγχωνεύσεις.

— Ακριβώς, γίνεται αυτή η ώσμωση όλων των τεχνών.

Κ.Λ.: Η ώσμωση... Και βγαίνει κάτι όμως, ε;

— Βεβαίως βγαίνει.

Κ.Λ.: Πάντα βγαίνει κάτι.

— Αυτό είναι γεγονός, αλλά θέλω να πω ότι εκεί γίνεται η μεγάλη τομή, διότι μέχρι τότε υπήρχαν κλειστά συστήματα, έλεγε κανείς ότι η λογοτεχνία είναι λογοτεχνία, η ζωγραφική είναι ζωγραφική, δεν τέμνονται αυτά τα πράγματα.

Κ.Λ.: Τώρα, για να πούμε και όλη την αλήθεια, αυτή η κατάσταση έκανε και τέρατα.

— Αυτό είναι γεγονός.

Κ.Λ.: Άποψή μου.

— Ναι, ναι.

Κ.Λ.: Είναι γεγονός;

— Είναι γεγονός.

Κ.Λ.: Απόδειξέ το μου.

— Πιστεύω ότι επειδή τα πράγματα κρίνονται ερήμην του κόσμου και δεν υπάρχει η κατάλληλη παιδεία, για να μπορεί κανείς να τα αξιολογήσει σωστά, καθορίζονται μέσα από κάποια κέντρα και κάποιους ελάχιστους ανθρώπους που διαμορφώνουν το πλαίσιο και τη λειτουργία του "καλού" και του "άσχημου".

Κ.Λ.: Σωστά.

— Επομένως εκεί έχουνε διεισδύσει πράγματα... Το βλέπουμε αυτό και στα μουσεία, δίπλα σε αριστουργήματα να υπάρχουν

τερατουργήματα.
Κ.Λ.: Κουταμάρες, όχι μόνο άσχημα πράγματα αλλά κουταμάρες.
— Ακριβώς, όμως το κοινό δεν είναι σε θέση να το αξιολογήσει αυτό, έτσι δημιουργείται και σε ιδεολογικό επίπεδο μια τεράστια σύγχυση.
Κ.Λ.: Αυτό ήθελα να σου πω: ότι αν από κάτι υποφέρει η σύγχρονη τέχνη σήμερα, υποφέρει από το ότι υπάρχει έντονη σύγχυση. Δηλαδή, το μοντέρνο, μεταμοντέρνο, χθεσινό, αυριανό, μεθαυριανό... δεν έχει, ρε Βασίλη μου, απ' αυτό το πράγμα. Είναι ψεύτικη φιλολογία.
— Βεβαίως, αν ήταν επαρκής όμως ο αναγνώστης ή ο θεατής, αυτά θα τους τα είχε πετάξει στα μούτρα.
Κ.Λ.: Και όμως, δεν τα πετάει κανένας, όλοι αναφέρουν το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο... «Τι θα πει αυτό;» ρώτησα κάποιον ο οποίος είναι μέσα στα πράγματα, και δεν μπόρεσε να μου απαντήσει, και του είπα αυτό που σου είπα κι εσένα. Το σύγχρονο, λέω, δεν σου φτάνει; Η λέξη σύγχρονος, είμαι τώρα εδώ όρθιος, έχω το πινέλο μου εδώ, έχω το σφυρί μου, έχω το σύρμα μου εδώ, έχω τον ασβέστη μου εδώ, το πανί μου, και κάνω αυτό το πράγμα, κάτι σύγχρονο, που είναι σύγχρονο. Δεν μπορεί ο σημερινός να κάνει τη δουλειά εκείνη που έκανε —ποιος να πούμε;— ο Τιντορέτο, δεν μπορεί. Θα κάνει ό,τι συμβαίνει σήμερα και όχι ό,τι συμβαίνει αύριο. Αν μπορεί να δει τι συμβαίνει αύριο άλλο θέμα... άλλο θέμα αυτό, αν μπορέσει να δει τι συμβαίνει αύριο ακόμα καλύτερα.
— Κώστα μου, όλοι αυτοί κατέχουν θέσεις εξουσίας...
Κ.Λ.: Ναι.
— Και υπηρετούνε άλλα συμφέροντα, δεν υπηρετούνε ούτε την αλήθεια της τέχνης ούτε τίποτε. Έχουν μια δύναμη, μια ισχύ και την επιβάλλουν και σε επίπεδο ιδεολογίας.
Κ.Λ.: Το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, ο ίδιος ο πρόεδρος μου το είπε, μοντέρνο, λέει, και μεταμοντέρνο. Τι λες, του λέω, τώρα; Αρχίσαμε να μαλώνουμε εκεί, μέσα στο συμβούλιο. Έριξε μια σπόντα. Μια στιγμή, του λέω. Το ακούω συνεχώς απ' όλους. Χθεσινό, μοντέρνο, μεταμοντέρνο, εκείνο, εκείνο, γιατί όλα αυτά; Επίθετα, επίθετα, επίθετα... Τη γεμίσατε τη ζωή μας, την τέχνη, τον ύπνο μας, με επίθετα, τον έρωτα με επίθετα, δεν έχει όνομα τίποτα, λέω... Και το σύγχρονο ακόμη, μια και μιλάμε για το δικό μας επάγγελμα, που δεν είναι επάγγελμα, δεν ξέρω τι στο διάολο είναι...
— Μα, Κώστα μου, δεν υπηρετούνε καμιά ομορφιά, καμιά αλήθεια.
Κ.Λ.: Άρα τα επίθετα όλα, τα πολλά επίθετα τι τα θέλετε; Πες το εσύ.
— Δεν υπηρετούνε καμιά αλήθεια και καμιά ομορφιά, είναι εντεταλμένοι να υπηρετήσουν κάποιες σκοπιμότητες και καταστρέφουν το αριστούργημα, βάζοντας ισότιμα δίπλα του το εντελώς αντίθετο, το καταστρεπτικό, έτσι ώστε να δημιουργήσουν πραγματική σύγχυση στο τι είναι ωραίο και τι είναι άσχημο.
Κ.Λ.: Άκου τώρα. Ο δήμαρχος της Νέας Υόρκης φιλοξένησε για επτά ημέρες στη Νέα Υόρκη τον Κοκόσκα. Έλα, λέει, θα σε ανεβάσω σ' έναν ουρανοξύστη απάνω να απολαύσεις τη μεγάλη μας την πόλη, την ωραιότερη του κόσμου. Ανέβηκε με το ασανσέρ μαζί με τον αντιδήμαρχο, μαζί με κάτι άλλους, και του είπε ο δήμαρχος: Ιδού, μαιτρ, η ωραιότερη πόλη του κόσμου. Την κοιτάει αυτός ένα-δύο λεπτά και γυρίζει και του λέει: «Δεν είναι άσχημη.» Δεν είναι άσχημη; Είναι ωραιότατη, επιμένει, όλοι επιμένουν αυτοί, και δεν υπάρχουν ασχήμιες, όλα είναι όμορφα, σε τάξη βαλμένα, κτισμένα σωστά, με τις θερμοκρασίες, με τις λειτουργίες, με τα τραμ, με τα υπόγεια, με τα αυτοκίνητα, με τα αεροπλάνα, όλα τα έχουμε στην εντέλεια. Η μεγαλύτερή της ασχήμια, λέει ο Κοκόσκα, είναι μία. Ποιά είναι αυτή; ρωτάει ο δήμαρχος. Γυρίζει και λέει: «Είναι τελείως ανόργανη, ενώ οι πόλεις της Ευρώπης οργανικές».
— Έχουνε ιστορία πίσω...
Κ.Λ.: Τα στενά τους, με τα παλιά τους, με τα ποτάμια τους...
— Μιλάν οι μνήμες...
Κ.Λ.: Καταλαβαίνεις τι λέμε τώρα, ανόργανη είπε ότι είναι, όμορφη αλλά ανόργανη.
— Αυτό που είπε και ο Μουσολίνι και ο Μαρινέτι.
Κ.Λ.: Τελείωσε...
— Ο δρόμος προς τα μπροστά...
Κ.Λ.: Τελείωσε...
— Καταρρίπτουμε όλο το παρελθόν και τις μνήμες μας.
Κ.Λ.: Έτσι. Ποια ωραία τώρα, μου λες, η Νέα Υόρκη; Η Νέα Υόρκη είναι ωραία γιατί έχεις να κάνεις...
— Ναι.
Κ.Λ.: Αυτό είναι σωστό, έχει πού να πας, έχει τι να ακούσεις, έχει τα ωραία τα μουσεία της τα ανεπανάληπτα, επειδή έχουν λεφτά, τα φέραν εκεί όλα επειδή έχουν λεφτά.
— Έτσι, αλλά δεν έχουν την αγκαλιά του χώρου.
Κ.Λ.: Έτσι είναι, έτσι, αλλά οι δικές μας, τα χωριά μας έστω, είναι πιο φιλόξενα, δεν ξέρω να το πω...
— Ε βέβαια, έχουν ιστορία έχουν αντέξει μες στον χρόνο, στη διαδρομή του χρόνου.
Δώσε μας συνοπτικά το στίγμα των εικαστικών και μουσικών αναζητήσεών σου στα εφηβικά χρόνια πριν από τη φοίτησή σου στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας ...
Κ.Λ.: Ναι, ναι.
— Στο οποίο ήδη απαντήσαμε κάπως πιο μπροστά... Κυρίως: από πού άντλησες δύναμη τα χρόνια αυτά; Εκτός από τον εαυτό σου, υπήρξαν κάποιοι από το συγγενικό, φιλικό περιβάλλον;
Κ.Λ.: Όχι, από τους επτά αυτούς που σου είπα ζωγράφους...
— Ή πνευματικοί άνθρωποι που πίστεψαν σε σένα και σε στήριξαν;
Κ.Λ.: Οι οποίοι μου λέγαν «όχι, δεν τό ΄κανες εσύ», και λέω, για να συμφωνούν και οι επτά ότι δεν τό

΄κανα, εγώ άρα αυτό είναι κάτι, κατάλαβες, ε; Και από τότε άρχισα να παίρνω και θάρρος, ξέρεις...

— Με την εις άτοπο απαγωγή...

Κ.Λ.: Αντί να με απογοητεύσουν δηλαδή, να πω «άστα, ρε παιδάκι μου, δεν κάνεις εσύ για αυτά τα πράγματα», έπαιρνα θάρρος.

— Λες: Έχω απόλυτο δίκιο...

Κ.Λ.: Έχω δίκιο.

— Στο βιβλίο σου υπάρχουν ελάχιστες αναφορές - πληροφορίες για την περίοδο της ζωής σου στη Θεσσαλονίκη, που αποτελεί και το μεγαλύτερο, χρονικά, μέρος της, σε προσωπικό, οικογενειακό και καλλιτεχνικό επίπεδο.

Κ.Λ.: Ναι, αλήθεια είναι.

— Πού οφείλεται αυτό, πώς το ερμηνεύεις;

Κ.Λ.: Διότι έχω από αλλού ωραιότερες αναμνήσεις. Με συγχωρεί η Θεσσαλονίκη...

— Από τις τοπιογραφίες που αποτελούν τον βασικό άξονα της ζωγραφικής σου, ο κύριος όγκος αφορά τη γενέτειρά σου Φλώρινα, και ακολουθούν τα τοπία από τη Χαλκιδική, κυρίως από το Ποσείδι. Η Θεσσαλονίκη εικονίζεται λιγότερο στο έργο σου, και με τρόπο έντονα επιλεκτικό.

Κ.Λ.: Όχι η Αρετσού όμως, χιλιάδες έργα από την Αρετσού.

— Βεβαίως. Οι επιλογές και οι προτιμήσεις σου εστιάζονται στην Αρετσού - Νέα Κρήνη και ακολούθως στην περιοχή γύρω από το λιμάνι.

Κ.Λ.: Έτσι είναι.

— Ποιοι λόγοι σε οδηγούν σε μια τέτοια επιλογή;

Κ.Λ.: Η οργανική τους, τίποτε άλλο. Δηλαδή ιστίο με πάνω έναν ουρανό από κομπάλτ... δος μου ένα ιστίο ροζ που το βαράει ο ήλιος, έναν ουρανό κομπάλτ, αυτό το πράγμα είναι καθαρά πνευματικό.

— Δεν συμμετέχει, Κώστα, σ' αυτό, δηλαδή σε μία πόλη της ενδοχώρας η οποία δεν θα είχε το υγρό στοιχείο όπως έχει η Φλώρινα ή η Νάουσα... αυτό το υγρό στοιχείο δεν είναι ένα συνεκτικό και στο επίπεδο της μνήμης;

Κ.Λ.: Ναι, είναι συνεκτικό, γιατί με ποτάμι έζησα.

— Ακριβώς αυτό λέω.

Κ.Λ.: Με ποτάμι έζησα.

— Αν ήταν μια άλλη πόλη...

Κ.Λ.: Όχι, όχι, αλήθεια είναι αυτό που λες.

— Η Κοζάνη...

Κ.Λ.: Όχι, όχι...

— ... ή το Κιλκίς;

Κ.Λ.: Είναι το ποτάμι.

— Ακριβώς αυτό είναι που σε τρέφει και βρίσκονται οι αναφορές και στην Αρετσού και στο λιμάνι...

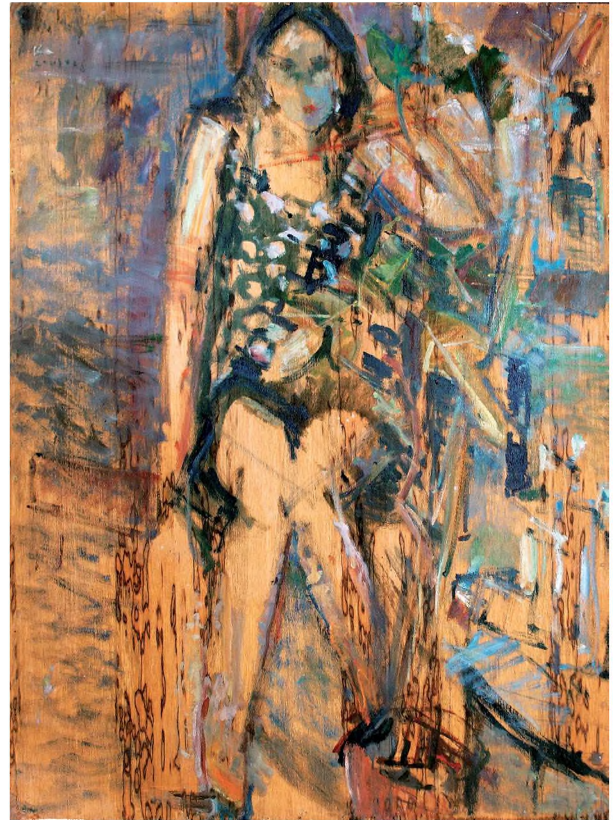
Κ.Λ.: Α, να έτσι...

— Και λειτουργεί σαν συνεκτικός κρίκος.

Κ.Λ.: Ήθελα να ξέρεις ότι με το υγρό στοιχείο έχω άμεση σχέση, έρωτα έχω, να το πω έτσι απλά, να καταλάβεις.

— Ναι, το καταλαβαίνω. Ο κάθε δημιουργός κουβαλά μέσα του και μεταφέρει στο έργο τις βιωματικές εμπειρίες των πρώτων χρόνων της ζωής του στον γενέθλιο τόπο.

Κ.Λ.: Αλήθεια είναι αυτό.



Η Αγία Αικατερίνη, 1991, 88x118 εκ.

— ... Τα χαρακτηριστικά στίγματα και την ατμόσφαιρά του, ανεξάρτητα από το πού θα ζήσει στη συνέχεια.

Κ.Λ.: Έτσι είναι.

— Ενδεικτικά αναφέρω από τον χώρο της λογοτεχνίας τον Δημήτρη Χατζή, τον Γιώργο Ιωάννου, τον Πρόδρομο Μάρκογλου, τον Μάρκο Μέσκο, και από τον χώρο της ζωγραφικής τον Κώστα Λαχά και τον Φώνη Ζογλοπίτη.

Κ.Λ.: Ναι.

— Το ίδιο παρατηρείται και στη δική σου περίπτωση.

Κ.Λ.: Έτσι είναι.

— Τα τοπία σου της Θεσσαλονίκης έχουν τη ματιά, τη δόνηση και τα στοιχεία του μακεδονίτικου τοπίου.

Κ.Λ.: Ναι.

— Με την υγρή, υπόγεια μελαγχολία, τη μουσική διάθεση και τη χρωματική πολυμορφία που το χαρακτηρίζει, βρίσκεις η Νέα Κρήνη να σου θυμίζει και να παραπέμπει συνειρμικά στο φλωρινιώτικο τοπίο και να είναι αυτός ένας από τους κύριους λόγους που είσαι τόσο δεμένος με την περιοχή αυτή;

Κ.Λ.: Λέω ναι. ■

της **ΕΥΘΥΜΙΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ-ΚΟΥΝΤΟΥΡΑ**
Ιστορικού της τέχνης

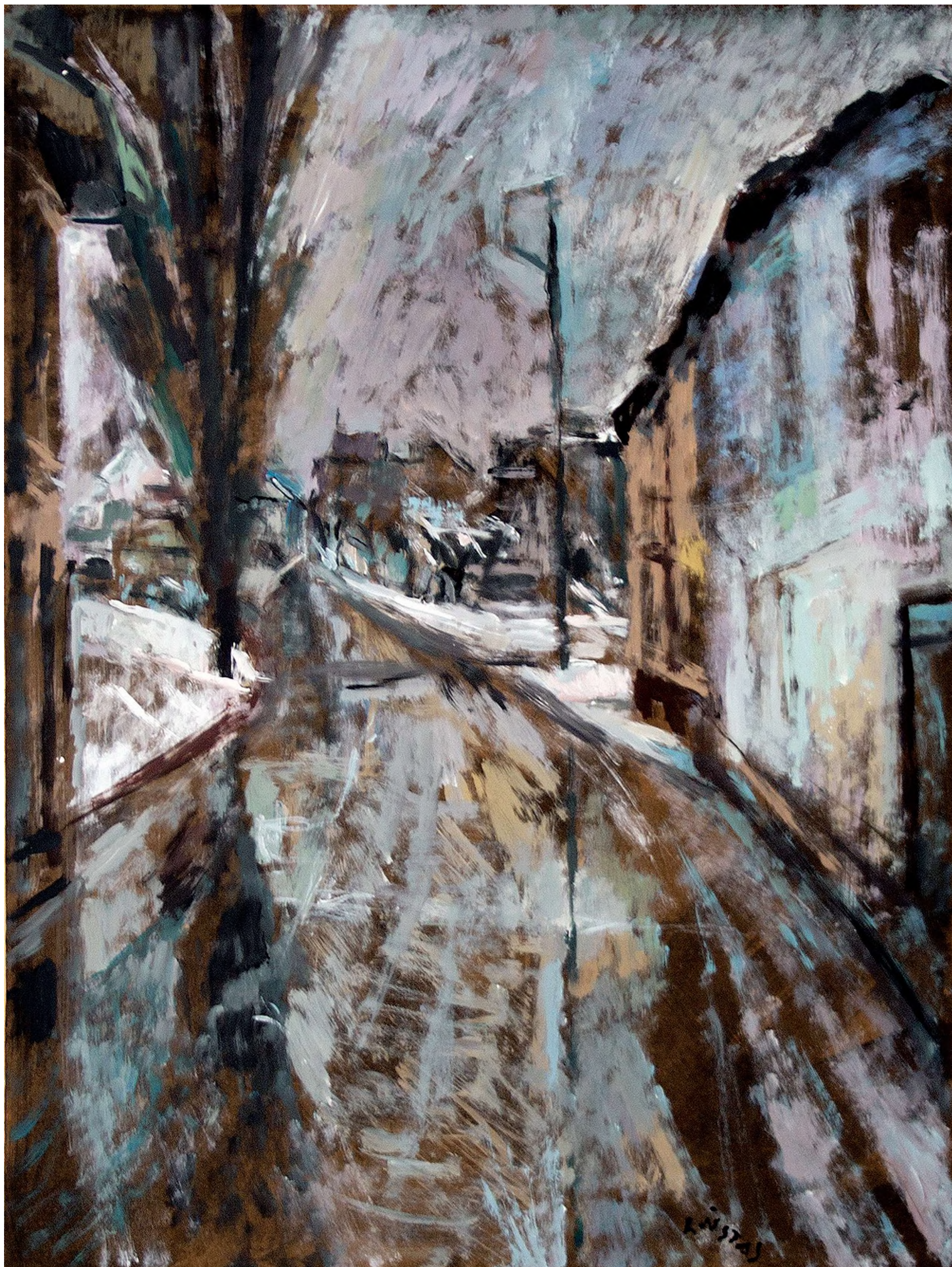
Κώστας Λούστας Οι πράξεις των αισθήσεων σώζουν ψυχές

Η γοητεία που ασκεί ο Κώστας Λούστας αποτρέπει τον συνομιλητή του από μια αμερόληπτη και τυπική προσέγγιση. «Αερικό» τον αποκάλεσε ο Γιώργος Κιτσόπουλος, και πιστεύω πως ο χαρακτηρισμός είναι ταιριαστός και με το παρουσιαστικό και με τον ψυχισμό του.

Με αφοπλιστική επιμονή, συγκρίνοντας τον εαυτό του με ζωγράφους που θαυμάζει — Van Gogh, Cezanne, Derain, Picasso, Bacon—, δηλώνει ότι δεν είναι ούτε καλλιτέχνης ούτε δημιουργός αλλά ένας απλός, μοναχικός εργάτης, που με σοβαρότητα, οδύνη και αγάπη «εκτελεί ένα χρέος αγνώστου ανάγκης. Αφήνει τη φύση του στις εμμονές της, χωρίς αξιοκρατικές παρενοχλήσεις ή εντολές "ρευμάτων" τέχνης, πιστεύοντας ακόμα στον ρόλο της παρθενογένεσης, με τα ίδια τετριμμένα μέσα: ένα χαρτόνι, μία παλέτα και τέσσερα πινέλα. Όμως θέλει τη φόρμα τόσο φορτισμένη και δυνατή, ώστε να μην μπορεί να τη διαλύσει ούτε βιτριόλι!... Δεν υπάρχουν "δρόμοι" και δεν υπάρχει καμιά εξέλιξη στο πνεύμα. Υπάρχει μόνον η αξιοπρέπεια της χειρωνακτίας και το μεγαλείο της πονηρής αποδόμησης, που τη χρεώνεται αποκλειστικά ο ίδιος».

Έχοντας ως βασικά εφόδια τα νεανικά του βιώματα από τη φύση της Φλώρινας, τα νερά του Σακουλέβα, τη μυστική ζωή των δέντρων, το κελάηδημα των πουλιών, τις φάσεις του φεγγαριού, το βιολί της μάνας του αλλά και τη σκληρότητα των δικών του ανθρώπων, εγκατέλειψε την πόλη που τον ενέπνευσε και τον πλήγωσε και κατέβηκε στην Αθήνα για να σπουδάσει, με πολλές δυσκολίες και περίσσια τόλμη, στη Σχολή Καλών Τεχνών. Προσηλωμένος στις αξίες που έχει θέσει για τη ζωή και την τέχνη του, πληθωρικός, απίστευτα παραγωγικός, όχι μόνον ζωγράφος αλλά και λογοτέχνης και μουσικός, που μεταφέρει στη ζωγραφική του ό,τι κάνει ο μουσουργός, δηλαδή «παραλλάσσει νότες από τη μία αρμονική στην άλλη, πάνω στον ίδιο οπλισμό», πιστεύει «ότι κάτι λείπει από την αλήθεια όταν δεν μπορείς να την πεις με χίλιους τρόπους και χίλιες φορές». Δεν είναι λοιπόν περίεργο που έχει φιλοτεχνήσει 17.500 πίνακες, πορτρέτα, τοπία, νεκρές φύσεις, σημαίες, μουσικά θέματα, γυμνά, άπειρες παραλλαγές κάθε φορά στο ίδιο θέμα, για ν' ανακαλύψει τους «ένδον ήχους», ν' αναδείξει την παγιδευμένη εικόνα των προσώπων και των πραγμάτων!

Πολέμιος του μετα-μοντερνισμού, τον οποίο θεωρεί εφεύρημα εκείνων που εκβιάζουν τις αξίες και τον ρόλο τους μέσα στον χρόνο, είναι υπέρμαχος του μοντερνισμού και της τήρησης των τύπων «των ζωγραφικών κωδίκων, που πρέπει να είναι τόσο



Φλώρινα, 1979, λάδι, 61x46 εκ.



Ζωή Καρέλλη, 1992, λάδι, 122x113 εκ.

ευανάγνωστοι όσο απομακρυνόμαστε από την πιστή απεικόνιση του θέματος».

Στα τοπία του ο Λούστας έλκεται από το υγρό στοιχείο, το ποτάμι της Φλώρινας, την παραλία της Αρετσούς, τη θάλασσα της Χαλκιδικής. Άλλοτε παραστατικά και άλλοτε αφαιρετικά, τα τοπία του αναδεικνύουν την ατμόσφαιρα και την ιδιαιτερότητα του τόπου και του χρόνου.

Τα πορτρέτα του είναι περισσότερο αποκαλυπτικά και για το ζωγραφικό του ύφος και για την προσωπικότητα του αποδιδόμενου. Για να μην εικονογραφήσει το μοντέλο του αλλά να ζωγραφίσει τον ψυχισμό του, ο Λούστας ομολογεί ότι «πρέπει πρώτα να βρεις από ποια τρυπίτσα αναπνέει η καχυποψία του και ύστερα να την επεκτείνεις μέχρι τα όρια της πλέον δραματικής γελοιότητας». Στην κατηγορία αυτή, μνημειακή είναι η σειρά των 80+1 πορτρέτων προσωπικοτήτων της Θεσσαλονίκης που φιλοτέχνησε επί ενάμιου χρόνο και εκτέθηκαν το 1993, στα ΚΗ΄ Δημήτρια. Η διαδικασία παραγωγής κάθε πορτρέτου ήταν ένα είδος μυσταγωγίας και μύησης στο θαύμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο ζωγράφος, απόλυτα προσηλωμένος στο έργο του και με συνεχή μουσική υπόκρουση, χάραζε με φαρδύ πινέλο πάνω στον μουσαμά, «βίαια, βέβαια, βιαστικά», τους κύριους άξονες της σύνθεσης κι έστηνε τη μορφή μέσα στον χώρο, επιλέγοντας μια από τις πολλές τεχνικές που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει. Με εκπληκτική ταχύτητα το πινέλο κατευθυνόταν από τη μορφή στον περιβάλλοντα χώρο και αντίστροφα. Ο χειρισμός των χρωμάτων μετέστρεφε τις ισορροπίες και η εικόνα άλλαζε συνεχώς, μέσα από τη μάχη του τυχαίου με την κριτική αίσθηση του ζωγράφου, ώς την τελική υποταγή της θέλησης στο ένστικτο, απόδειξη της απόλυτης ελευθερίας του ζωγράφου.

Η σειρά των πινάκων του Λούστα, «Elgar '96»: Παλιά τραγούδια της σιωπής και της ουτοπίας, είναι εμπνευσμένη από την άλλη μεγάλη του αγάπη, τη μουσική, και την ενασχόληση της κόρης του με το βιολί. Ο ίδιος σχολιάζει: «Σε πόσα μουσικά μέτρα είναι γραμμένη η *Capricieuse* του Elgar; Τόσα έργα θα κάνω από το ίδιο θέμα: το καρεκλάκι μου το άσπρο και ό,τι κουβαλάει απάνω του... Βάζω τον δίσκο και ακούω συνεχώς το ίδιο κομμάτι ενόσω δουλεύω... Φθάνω στους πενήντα, περίπου, πίνακες και δεν λέω να σταματήσω. Μήνες και μήνες εδώ, πάνω από το κόκκινο χαλί, παραλλάσσω τη μελωδία που είναι γραμμένη για βιολί και πιάνο, το 1891, στο Malvern της Αγγλίας... Κάθε ζωγραφικό έργο της σειράς θέλω να αντιπροσωπεύει κι "ένα μέτρο" της όλης διάρθρωσης της μελωδίας αυτής, στοχεύοντας στην όσο πιο πιστή παράφραση που θα μπορούσα να κάνω, διατηρώντας το στίγμα της μουσικής από την αρχή ώς το τέλος... Τα μουσικά μέτρα τελείωσαν και 'γω συνεχίζω ακάθεκτος τις παραλλαγές μου. Ντο μινόρε τώρα ο απόηχος... ξημερώνει... Βαθιά, μαβιά, συλλαβιστά, στο τελευταίο μου έργο!.. Δεν μπορώ και δεν θέλω να το υπογράψω... Ας το υπογράψει η νύχτα με τους ψιθύρους και το δάκρυ της...»

Οι ζωγράφοι όλων των εποχών έδωσαν το δικό τους στίγμα και το πνεύμα της εποχής τους με την απόδοση του γυναικείου γυμνού. Και ο Λούστας στην πολυποίκιλη γκάμα των γυμνών ηδυπαθών γυναικών που ζωγράφισε, με την προσωπική ιδιαίτερη γραφή του, ανοίγει έναν διάλογο και αποδίδει τιμή στους μεγάλους μάστορες που θαυμάζει, όπως τους εξπρεσιονιστές Kirchner και Muller, τον εκλεπτυσμένο Modigliani, τον αυστηρό Seurat, τον αισθησιακό Bonnard, την ευαίσθητη Laurencin και τον λάγνο Balthus.

Σε μια έκρηξη πατριωτισμού, που πηγάζει κι από την ακριτική καταγωγή του, ζωγράφισε μια σειρά από σημαίες, σαν ένδειξη διαμαρτυρίας για τη βεβήλωση του εθνικού συμβόλου που επιχείρησαν κάποιοι αναρχικοί. Επιβεβαιώνοντας με τον τρόπο αυτό την άποψή του, ότι «η τέχνη είναι η μεγαλύτερη πολιτική πράξη [...] Το μεγάλο έργο τέχνης ακολουθεί μια εσωτερική τάξη, ξέροντας να συνθέτει τα στοιχεία εκείνα της παγκοσμιότητας που έρχονται από πολύ μακριά και βεβαιώνοντας το σήμερα με τρόπο εμφανέστατα γενναίο, εύγλωτο και σίγουρο [...]».

Από την επανειλημμένη χρήση σχολίων στο παρόν κείμενο του ίδιου του ζωγράφου για τα έργα του, αλλά και γενικότερα για την τέχνη και τη ζωή, γίνεται φανερό γιατί «δεν περιμένει κανέναν αποτιμητή του έργου του» και ότι με τον μεστό, περιεκτικό και ποιητικό του λόγο μπορεί να μιλήσει για τη ζωγραφική του καλύτερα και από τους ειδικούς.

Κλείνοντας, παραθέτω μια ακόμα σκέψη του Λούστα για την τέχνη: «Η τέχνη είχε πάντα την τάση να αφαιρεί από το πραγματικό ή να του προσθέτει. Να δανείζει και να δανείζεται, να πιστοποιεί και να αναδιαμορφώνει, να ονειροπολεί, διορθώνοντας τα λάθη του τυχαίου και, καταλήγοντας σε υπερσυγκινησιακά συμπεράσματα, να προσφέρει τη λύτρωση. Τελικώς οι πράξεις των αισθήσεων σώζουν ψυχές».

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2012 ■

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κατάλογοι
• ***Loustas, 30 χρόνια,*** Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο Θεσσαλονίκης, Δήμος Θεσσαλονίκης 1991
• ***Loustas, 80+1 πορτρέτα προσωπικοτήτων της Θεσσαλονίκης,*** Δημήτρια ΚΗ΄, Δήμος Θεσσαλονίκης 1993
• ***Loustas, «Elgar '96»: Παλιά τραγούδια της σιωπής και της ουτοπίας,*** Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο Θεσσαλονίκης, Δήμος Θεσσαλονίκης 1998
• ***Loustas,*** Δημοτική Πινακοθήκη, Δημήτρια ΛΕ΄, Δήμος Θεσσαλονίκης 2000
• Κώστας Λούστας, εκπομπή «Νυκτερινός επισκέπτης», αρχείο ΕΡΤ



Η παλιά παραλία της Θεσσαλονίκης υπήρξε, από τα τέλη του 19ου αιώνα, οπότε γκρεμίστηκαν τα τείχη, αφετηρία για το ανοιχτό βλέμμα της πόλης προς τη θάλασσα, τη φυγή του ορίζοντα, τον ρεμβασμό του ηλιοβασιλέματος. Στο μέτωπό της παρατάχθηκαν κοσμικά ξενοδοχεία και εστιατόρια, κινηματογράφοι και εμπορικά καταστήματα· τη λεωφόρο της διέσχισαν στρατοί απελευθέρωσης και κατοχής, ξανά και ξανά, ενώ υπήρξε τόπος περιπάτου και κοινωνικής όσμωσης. Η πυρκαγιά κατέστρεψε σε μεγάλο βαθμό τη βιτρίνα της πόλης που αντίκριζες καθώς ερχόσουν από τη θάλασσα. Στη φωτογραφία, με τα καπνισμένα κτίρια και τους τρομοκρατημένους πολίτες στον δρόμο να ατενίζουν το χάος, κυριαρχεί σε πρώτο πλάνο ένα επίσης καμένο αυτοκίνητο. Τεχνολογική καινοτομία τότε και σαφής ένδειξη πλούτου, το αυτοκίνητο είναι σταματημένο σε απαγορευμένο σημείο, στις γραμμές του τραμ. Ποιον ενοχλεί όμως αυτό τη μέρα που ήρθε η συντέλεια της πόλης; Σώζονται το σασί, το τιμόνι, ένας κομψός μέσα στη γύμνιά του σκελετός και η μάσκα με τα φανάρια που σχηματίζουν αδρά ένα λυπημένο πρόσωπο. Ακριβώς μπροστά από τον σκελετό του οχήματος, μια λιμνούλα νερό στο καλντερίμι, υπόλοιπο μάλλον της πυρετώδους προσπάθειας διάσωσης, προσφέρεται αμέριμνα για το πρώτο δειλό καθρέφτισμα μετά την καταστροφή.

Πηγή φωτογραφίας: Συλλογή Ν. Πολίτη
Σχόλιο: Ηρακλής Παπαϊωάννου

Γ Ρ Α Μ Μ Α Τ Α

επιμέλεια
του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ**
Συγγραφέα, εκδότη-διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Ποιήματα από το συρτάρι

τα γράμματα μεγάλωναν

ο γύρος του κόσμου

ήταν το πρώτο μου όμικρον

θα μου έπαιρνε μια ζωή

να γράψω «όχι»

χάρισα τη φωνή μου

στα μικρά

στα πολύ μικρά γράμματα

Δήμητρα Κατιώνη

Γεννήθηκε στην Καβάλα το 1983. Από το 2001 ζει στη Θεσσαλονίκη. Έχει εκδώσει την ποιητική συλλογή *Το παραμύθι από ψηλά*. Πρόλογος: Παυλίνα Παμπούδη, Αθήνα, Ροές [σειρά: Οι Αυριανοί] 2008

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ**
Συγγραφέα, εκδότη-διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Ξενοφών Α. Κοκόλης

Γεννήθηκε το 1939 στην Κατερίνη και έζησε στη Θεσσαλονίκη από το 1956 μέχρι τον πρόσφατο θάνατό του (17 Οκτωβρίου). Σπούδασε νεοελληνική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στο οποίο εν συνεχεία δίδαξε νεοελληνική λογοτεχνία από το 1965 και μέχρι το 2005, οπότε συνταξιοδοτήθηκε, έχοντας φτάσει στη βαθμίδα του αναπληρωτή καθηγητή.

Δραστήριος και ακούραστος νεοελληνιστής, ασχολήθηκε ιδιαίτερα (με δοκίμια και μελετήματα, κριτικές αλλά και ανθολογίες) με τη διεξοδική μελέτη του έργου του Σεφέρη, του Ελύτη, του Αναγνωστάκη και του Σκαρίμπα, ενώ κεντρική θέση στο έργο του κατέχουν επίσης οι ποιητές της Θεσσαλονίκης. Ακόμη, μελέτες του αφιέρωσε στους Πάνο Θασίτη, Γιώργο Ιωάννου, Κάλβο, Παλαμά, Σικελιανό, Καρυωτάκη, Ρίτσο, Ψυχάρη· τον απασχόλησαν επιπλέον θέματα υφολογίας και κριτικής. Ξεφεύγοντας από τον άγραφο "κανόνα" που θέλει τους πανεπιστημιακούς να κινούνται σε καθορισμένα ερευνητικά πεδία, ασχολήθηκε με τα ρεμπέτικα τραγούδια και επιμελήθηκε τους δίσκους ***Η Θεσσαλονίκη στα ρεμπέτικα*** 1 και 2, καθώς και τον δίσκο ***Η Ζωή Καρέλλη διαβάζει Καρέλλη.***

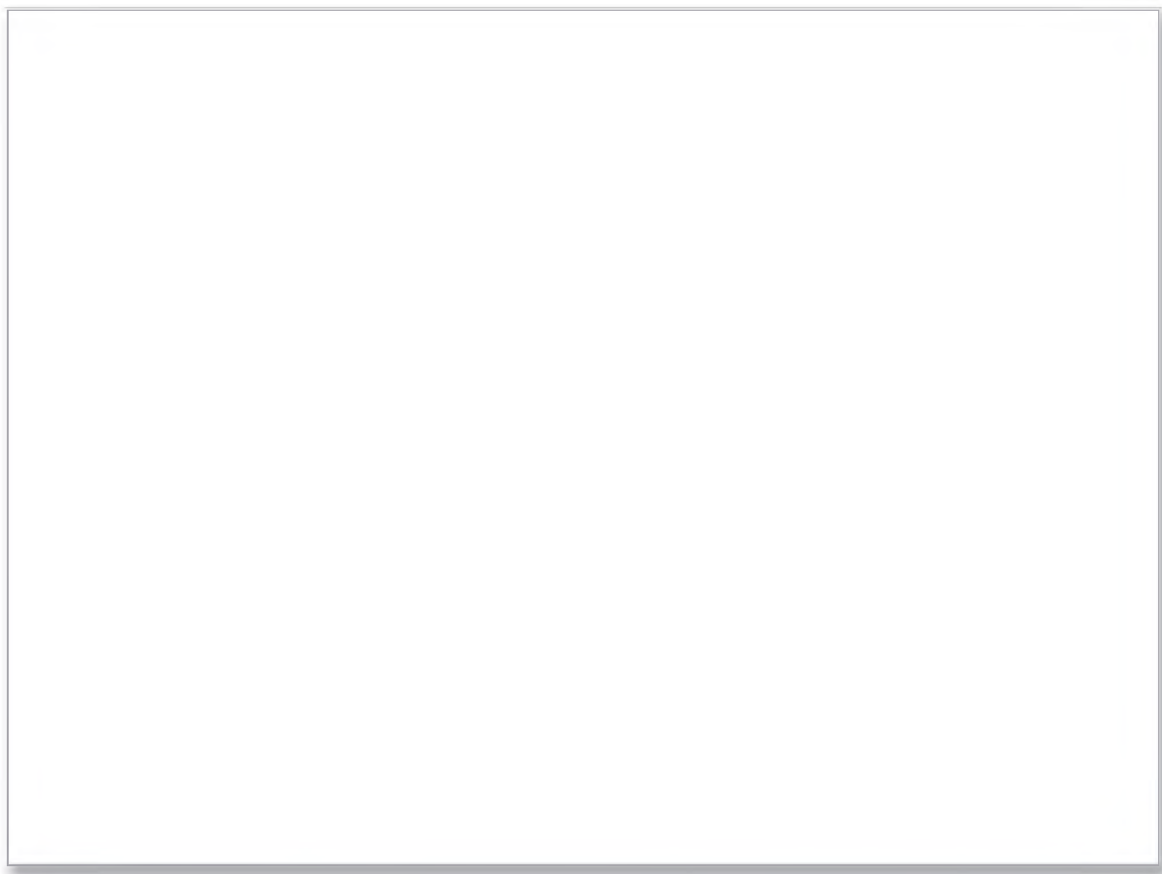
Όπως παρατηρεί ο Αλέξης Ζήρας, φιλοτεχνώντας εύστοχα το συγγραφικό του "προφίλ", «ο θεωρητικός λόγος του Κ. έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον ενίοτε απροσχεδίαστο και χαρισματικά πνευματώδη λόγο της λογοτεχνικής κριτικής. Εφευρετικός, εύστροφος και προπάντων δημιουργικά ευφάνταστος, έχει υποδείξει καινούριους τόπους και τρόπους προσέγγισης σε έργα πεζογράφων και ποιητών με τους οποίους επικοινωνεί όχι μόνο γνωστικά αλλά και ιδιοσυγκρασιακά. Εξάλλου, πολλά από τα κείμενά του έχουν μια υβριδική ταυτότητα, καθώς κυμαίνονται μεταξύ λογοτεχνίας και δοκιμίου. Η πολεμική που ασκεί και η επιθετική οξύτητα που συχνά συνοδεύει τις αξιολογήσεις του υποδηλώνουν επίσης την ανάγκη ύπαρξης ενός καθοδηγητικού κριτικού ήθους».

Ως πιο σημαντικά μεταξύ των πολυάριθμων βιβλίων του μνημονεύονται: ***Πίνακας λέξεων των «Ποιημάτων» του Γιώργου Σεφέρη*** (1970)· ***«Λέξεις-άπαξ»: στοιχείο ύφους. Θεωρητική εξέταση. Καταγραφή στα «Ποιήματα» του Γ. Σεφέρη*** (1975)· ***Πίνακας λέξεων των 154 ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη (σε παράρτημα: σημεία στίξης)*** (1976)· ***Δώδεκα ποιητές: Θεσσαλονίκη 1930-1960*** (1979, βιβλίο που κατέχει δεσπόζουσα θέση στη γενική βιβλιογραφία για τους Θεσσαλονικείς ποιητές της περιόδου, καθώς παρουσιάζει με ισάριθμα κριτικά δοκίμια τους πιο βασικούς εκπροσώπους της ποίησης της πόλης από τον μεσοπόλεμο μέχρι την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία: Βαφόπουλο, Καρέλλη, Πεντζίκη, Θέμελη, Βαρβιτσιώτη, Στογιαννίδη, Χριστιανόπουλο, Ιωάννου, Ασλάνογλου, Αναγνωστάκη, Κύρου και Θασίτη· σε κριτική της, η Γεωργία Α. Φαρίνου χαρακτηρίζει το βιβλίο αυτό «συνδυασμό της αφανάτιστης κριτικής του [: του Ξ.Κ.] οξύνοιας και της εκφραστικής του ακρίβειας»)· ***Μανόλης Τριανταφυλλίδης: Επιλογή από το έργο του*** (επιμέλεια, 1982)· ***Σεφερικά, Ι*** (1982)· ***Για το «Άξιον Εστί» του Ελύτη. Μια οριστικά μισοτελειωμένη ανάγνωση*** (1984)· ***Ποιητική πράξη και σύμπραξη (Σεφερικά, 2)*** (1985)· ***Ραφαήλ Αλμπέρτι, «Επί των αγγέλων»*** (μετάφραση και σημειώσεις, 1989)· ***Στιχάκια του φλαμένκο*** (επιλογή - μετάφραση - σημειώσεις, 1989)· ***«Αλληλεγγύη»: Λογοτέχνες και λογοτεχνήματα στην πεζογραφία του Τόλη Καζαντζή*** (1992)· ***Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*** (1993), ***Άνθρωποι και μη: τα όρια της φαντασίας στο Σκαρίμπα*** (2001) κ.ά.

[...] ***οι διανοούμενοι καλά θα κάνουν για τα επόμενα είκοσι τουλάχιστον χρόνια να μην αποκτήσουν καμιά απολύτως σχέση με τις εξουσίες. Αυτό ίσως να βελτιώσει κάπως τη λειτουργικότητά τους.***

Ξ.Α.Κ.
(από συνέντευξη στον Α.Λ., 1993)

Ενδεικτική βιβλιογραφία
— Γεωργία Α. Φαρίνου, «Επιλογές», ***Καθημερινή***, 29.11.1979
— Ξενοφών Κοκόλης, «Τριάντα "στάσιμα" χρόνια στο Πανεπιστήμιο: Η καθαρή διανόηση ήταν πάντα άμμος στα γρανάζια των εξουσιών», συνέντευξη στον Απόστολο Λυκεσά, ***Κυριακάτικη Αυγή***, 19.9.1993
— Α.Ζ. [Αλέξης Ζήρας], ***Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα - έργα - ρεύματα - όροι.*** Αθήνα, Πατάκης 2008
— Δημήτρης Κόκορης, «Συνοπτική διαδικασία», ***Εντευκτήριο*** 85, 2009



Η στήλη αυτή, από της συστάσεώς της, παρουσιάζει πορτραίτα ζώντων συγγραφέων αντικριστά: φωτογραφία του Γιάννη Βανίδη και κείμενο του επιγραφόμενου. Κατά παρέκκλιση αυτής της τακτικής, στο παρόν τεύχος δημοσιεύεται κείμενο για τον Ξ.Κ., που πέθανε πολύ πρόσφατα, καθώς ο εκλιπών άφησε βαθύ αποτύπωμα στην πνευματική ζωή της πόλης, τόσο ως συγγραφέας με εκτεταμένο έργο όσο και ως πανεπιστημιακός δάσκαλος που δίδαξε σε εκατοντάδες σημερινούς φιλολόγους. Δεν δημοσιεύεται φωτογραφία του Γ.Β., καθώς ο Ξ.Κ. δεν είχε δεχτεί να φωτογραφηθεί.

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.

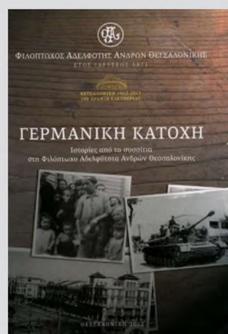


Χρίστος Χριστοδούλου

Οι τρεις ταφές του Χασάν Ταχσίν Πασά

Επίκεντρο, 2012.

Το βιβλίο του Χρ. Χριστοδούλου, με πρόλογο του Βασίλη Γούναρη, αξιοποιώντας αθησαύριστο υλικό που εντοπίστηκε σε ελληνικά και ξένα αρχεία, είναι ένα ανάγνωσμα ελκυστικό και χρήσιμο για ένα γνωστό-άγνωστο και τραγικό πρόσωπο της ιστορίας: τον Χασάν Ταχσίν Πασά, τον Τούρκο διοικητή που παρέδωσε την Θεσσαλονίκη το 1912 στον ελληνικό στρατό. Βιογραφία και ψυχογράφημα για έναν στρατιωτικό ο οποίος έκανε μια υπέρβαση για την εποχή και τον ιστορικό χώρο, αποτρέποντας με την απόφασή του πιθανές σφαγές και καταστροφές.
Οι τρεις ταφές στις οποίες αναφέρεται ο Χ.Χ. αρχίζουν με την ταφή του Χασάν Ταχσίν Πασά στο νεκροταφείο της Λωζάνης (1918). Το 1936 τα οστά του μεταφέρθηκαν σε αλβανικό νεκροταφείο στην Τριανδρία. Το 2002 θάφτηκαν στο Τόψιν, εκεί όπου έγινε η παράδοση της Θεσσαλονίκης το 1912 και όπου σήμερα λειτουργεί το Μουσείο των Βαλκανικών Πολέμων.



ΦΙΛΟΠΤΩΧΟΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ ΑΝΔΡΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Γερμανική κατοχή
Ιστορίες από τα συσσίτια στη Φιλόπτωχο Αδελφότητα Ανδρών Θεσσαλονίκης
2012, 150 σ.

Η Φιλόπτωχος Αδελφότης Ανδρών Θεσσαλονίκης, ιδιαιτέρως δραστήρια τα τελευταία χρόνια, καταθέτει μ' αυτό το βιβλίο ένα χρήσιμο αφήγημα μνήμης για τη γερμανική κατοχή στην πόλη, επικεντρωμένο κυρίως σε ιστορίες από τα συσσίτια στη Φ.Α.Α.Θ., στο κτίριό της, στη συμβολή των οδών Αθ. Κεραμοπούλου και Αγ. Σοφίας.
Κύριος συντελεστής του βιβλίου είναι ο λόγιος ιερέας Κωνσταντίνος Χαλβατζάκης, ο οποίος ως νέος συμμετείχε στα συσσίτια της Αδελφότητας.
Στο βιβλίο, διανθισμένο με φωτογραφίες της εποχής, ο αναγνώστης μπορεί να διαβάσει και το ενδιαφέρον πόνημα του Θ. Ι. Δαρδαβέση, «Τα συσσίτια στο Μέγαρο της Φ.Α.Α.Θ. - Μέσα από τις αναμνήσεις του ποιητή και πεζογράφου Γιώργου Ιωάννου».



Αντώνης Σατραζάνης

Η Γαλλική Στρατιά στη Θεσσαλονίκη. Το ειρηνικό έργο της στη Μακεδονία (1915 - 1918)

University Studio Press 2012, 143 σ.

Όπως επισημαίνει στον πρόλογο του βιβλίου ο Μιλτιάδης Παπανικολάου, καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης του Α.Π.Θ.:
Το κέρδος του αναγνώστη από την ανάγνωση του βιβλίου είναι πολλαπλό [...] ***Χάρις στον άρτιο συνδυασμό του γαλλικού κειμένου και των σχολίων του συγγραφέα, έχει μπροστά του ένα πανόραμα της Θεσσαλονίκης, μια όψη της πολύβουης αγοράς και των χώρων διασκέδασης, τις αντιθέσεις με την παλιά και νέα πόλη, ένα πραγματικό ντοκιμαντέρ από λέξεις...***
Καταξιωμένος επιστήμονας και συγγραφέας, ο Αντ. Σατραζάνης, που διευθύνει σήμερα το Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, στο εξαιρετικά φροντισμένο και με πλούσια εικονογράφηση βιβλίο του, κατορθώνει να δώσει όχι μόνο μια αφήγηση για την εποχή, αλλά και μια ακτινογραφία της κοινωνίας της πόλης.
Η Θεσσαλονίκη —γράφει— ***θυμίζει στους Γάλλους μια βαλκανική Μασσαλία, ενώ για τους Βρετανούς ήταν ένα νέο Πορτ Σάιντ με αλεξανδρινή απόχρωση, που δεν ανήκε ούτε στην Ευρώπη ούτε στην Ασία, αλλά αποτελούσε ένα θελκτικό κράμα και των δυο αυτών τάσεων.***

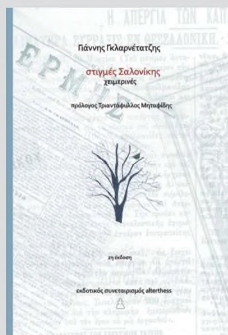


Κώστας Χορομίδης

Μέρες δύσκολες και καλές
(Αναμνήσεις, σκέψεις και αναστοχασμοί για θέματα ανοιχτά)

Ιανός 2012, 512 σ.

Σ' αυτό το βιβλίο, με πρόλογο του Λευτέρη Παπαδόπουλου, ο Κ. Χορομίδης (γενν.: Κιλκίς, 1926), καταξιωμένος δικηγόρος της πόλης, καταγράφει την πληθωρική και συναρπαστική ζωή του και σχολιάζει, με γνώση και αίσθηση της ιστορικής μνήμης (αλλά και με αυτοκριτική διάθεση), τη συμμετοχή του στα δημόσια πράγματα, προσφέροντάς μας έτσι ένα ανάγνωσμα ενδιαφέρον και ψυχωφελές.
Σαν κινηματογραφική ταινία ξετυλίγεται η ζωή του, από την εποχή της ΕΠΟΝ, τα φοιτητικά χρόνια στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τη φυλάκισή του —λόγω δημοκρατικών φρονημάτων— στο Γεντί Κουλέ και στον «Αβέρωφ», την εξορία του στη Γυάρο, μέχρι τις μεταγενέστερες αξιόλογες πολιτικές και νομικές δραστηριότητές του.
Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν για τον αναγνώστη οι αναφορές και οι σκέψεις του για την υπόθεση Πολκ, τη δίκη Λαμπράκη, τις δίκες των δολοφόνων του Γ. Χαλκίδη και του Γ. Τσαρουχά, ενώ οι στοχασμοί και οι αναστοχασμοί του στο προτελευταίο μέρος ανοίγουν μια γόνιμη συζήτηση για ζητήματα που "καίνε" μέχρι σήμερα την ελληνική κοινωνία.



Γιάννης Γκλαρνέτατζης

Στιγμές Σαλονίκης χειμερινές

"alterthess" 2012, 171 σ.

Πρόσωπα, τόπους και ιστορικές στιγμές της πόλης διασώζει και αναδεικνύει με τρόπο λιτό αλλά τεκμηριωμένο ο συγγραφέας (που ζει στη Θεσσαλονίκη από το 1985 — γεννημένος το 1967 στις Σέρρες). Από τη φροντίδα για την περίθαλψη των προσφύγων στα τέλη του 19ου αιώνα και τις Ισραηλίτισσες καπνεργάτριες που συγκρούονται με μουσουλμάνες απεργοσπάστριες και Κρητικούς χωροφύλακες ώς τον συνοικισμό Χιρς, την πολιτική δολοφονία του Γ. Ζεύγου, την αεροπορική επιδρομή εναντίον της πόλης (1917).
Ξεχωριστό ενδιαφέρον προκαλούν οι προσεγγίσεις στους πρωταγωνιστές, στα συσσίτια και στις δημοτικές εκλογές της μεσοπολεμικής Θεσσαλονίκης, καθώς και στην εφαρμογή των νόμων της Νυρεμβέργης για τους Εβραίους της πόλης (1943).



Τάσος Κουκιόγλου

Το Πανεπιστημιακόν Μέγαρον. Το παλαιό κτίριο της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.: Από περιέργεια και αγάπη

University Studio Press 2012, 184 σ.

Ο Τ. Κουκιόγλου αφηγείται με στοιχεία και ονόματα που «κάποτε σημαίναν» τις αναμνήσεις του από τη θητεία του (ως συντηρητή εγκαταστάσεων) στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης μετά το 1970, και ειδικά στο παλαιό κτίριο της Φιλοσοφικής Σχολής, συμβάλλοντας έτσι σημαντικά στην ανάπλαση της ιστορικής φυσιογνωμίας του ανώτατου εκπαιδευτικού ιδρύματος της πόλης.
Χάρη στον συγγραφέα, που κρατούσε συστηματικά «ημερολόγιο» και φρόντιζε με αγάπη για τα κειμήλια της πανεπιστημιακής ζωής, φέρνουμε στη μνήμη όλους τους χώρους που «έγραψαν ιστορία» ή μας σημάδεψαν ως φοιτητές και πανεπιστημιακούς στο ιστορικό κτίριο.
Παράλληλα, διαθέτουμε με το αφήγημα και τις φωτογραφίες που δημοσιεύονται στο βιβλίο έναν «έντυπο» «οδηγό» του άστεγου μέχρι σήμερα Μουσείου Ιστορίας του Πανεπιστημίου της πόλης.



Η Εταιρεία | Εταίροι

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΚΚΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
ALUMIL ΜΥΛΩΝΑΣ Α.Ε.
Ν. ΓΛΕΟΥΔΗΣ ΚΑΒΕΞ Α.Ε.
ΔΟΜΟΤΕΧΝΙΚΗ Α.Ε.
Κ. & Ν. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗΣ Α.Β.Ε.Ε.
ΖΑΝΑΕ Α.Ε.
ISOMAT Α.Β.Ε.Ε.
Ε. Ν. ΜΑΝΟΣ ΕΠΕ
MANTINIA SHIPPING COMPANY S.A
ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ
Α. ΜΠΟΥΜΗΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ε.Ε
ΜΠΟΥΤΑΡΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΞΑΝΘΑΚΗΣ Α.Τ.Ε.
Ε. Γ. ΠΑΣΣΙΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
PELOPAC Α.Β.Ε.Ε
ΣΑΝΗ Α.Ε.
ΣΑΡΑΝΤΗ ΛΟΥΚΙΑ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ Α.Ε.
ΦΛΩΡΕΝΤΙΝ ΤΖΕΚΗ
ΤΡΑΜΠΟΥΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ Α.Ε.
ΑΦΟΙ ΧΑΪΤΟΓΛΟΥ ΑΒΕΕ
ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόλΙΣ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ - ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΕΣ – ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ – ΓΡΑΜΜΑΤΑ – ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ – ΘΕΑΤΡΟ – ΜΟΥΣΙΚΗ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ – ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ – ΒΙΒΛΙΑ

ΓΙΝΕΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗΣ

Ετήσια συνδρομή 30 € (4 τεύχη)

Παραγγελία ατομικής συνδρομής

Επιθυμώ να γραφτώ συνδρομητής στο «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη) πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή μου από το έτος: ....

Όνομα / Επώνυμο (παρακαλούμε συμπληρώστε με κεφαλαία)

Επωνυμία εταιρίας ή οργανισμού

Οδός και αριθμός Περιοχή / Τ. Κ. / Πόλη

Επάγγελμα e-mail

Τηλέφωνα Α.Φ.Μ. Δ.Ο.Υ.

Παραγγελία συνδρομής για δωρεά

Επιθυμώ να χαρίσω μια συνδρομή του «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη), πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή από το έτος: ....

Στοιχεία του παραλήπτη:	Στοιχεία δωρητή:
Όνομα	Όνομα
Επώνυμο	Επώνυμο
Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού	Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού
Διεύθυνση	Διεύθυνση
Τ. Κ. / Πόλη	Τ. Κ. / Πόλη
Τηλέφωνα	Τηλέφωνα)
e-mail	Α.Φ.Μ. / Δ.Ο.Υ.

Θα πληρώσω με έμβασμα ή κατάθεση που θα κάνω σε:
☐ Τράπεζα Πειραιώς, Αρ. Λογ/σμού: 5237 – 011001 – 350
☐ Τράπεζα Eurobank, Αρ. Λογ/σμού: 0026.0206.14.0200970463
☐ Τράπεζα Ε.Τ.Ε., Αρ. Λογ/σμού: 210/481137-20 ☐ Επιθυμώ απλή απόδειξη
☐ Θα πληρώσω με ταχυδρομική επιταγή ☐ Επιθυμώ τιμολόγιο

Στο έντυπο το οποίο θα συνοδεύει τα αποστελλόμενα τεύχη επιθυμώ να αναγράφεται:
Το τεύχος αυτό είναι μια δωρεά του κυρίου ή της κυρίας ή της εταιρίας: ____________________
(Συμπληρώστε το όνομα που επιθυμείτε να αναγραφεί)

ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΤΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΦΟΡΜΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΚΑΙ ΣΤΕΙΛΤΕ ΤΗΝ ΧΩΡΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΣΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΥ ΘΑ ΒΡΕΙΤΕ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ



ΠΛΗΡΩΜΕΝΟ ΤΕΛΟΣ	A PRIORITY	
PORT PAYE		
Κ.Τ.Θ. 20 Αρ.Αδ. 136		
ΕΛΛΑΣ-HELLAS		





ΑΠΑΝΤΗΤΙΚΟ ΔΕΛΤΑΡΙΟ
Αριθμός Πελάτη 4106-0015

(Ταχ. Κώδικας Ταχ. Γραφείου-Πόλη)
54012 Θεσσαλονίκη

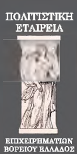


ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ



ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

www.peebe.gr



ISSN 1108-5452